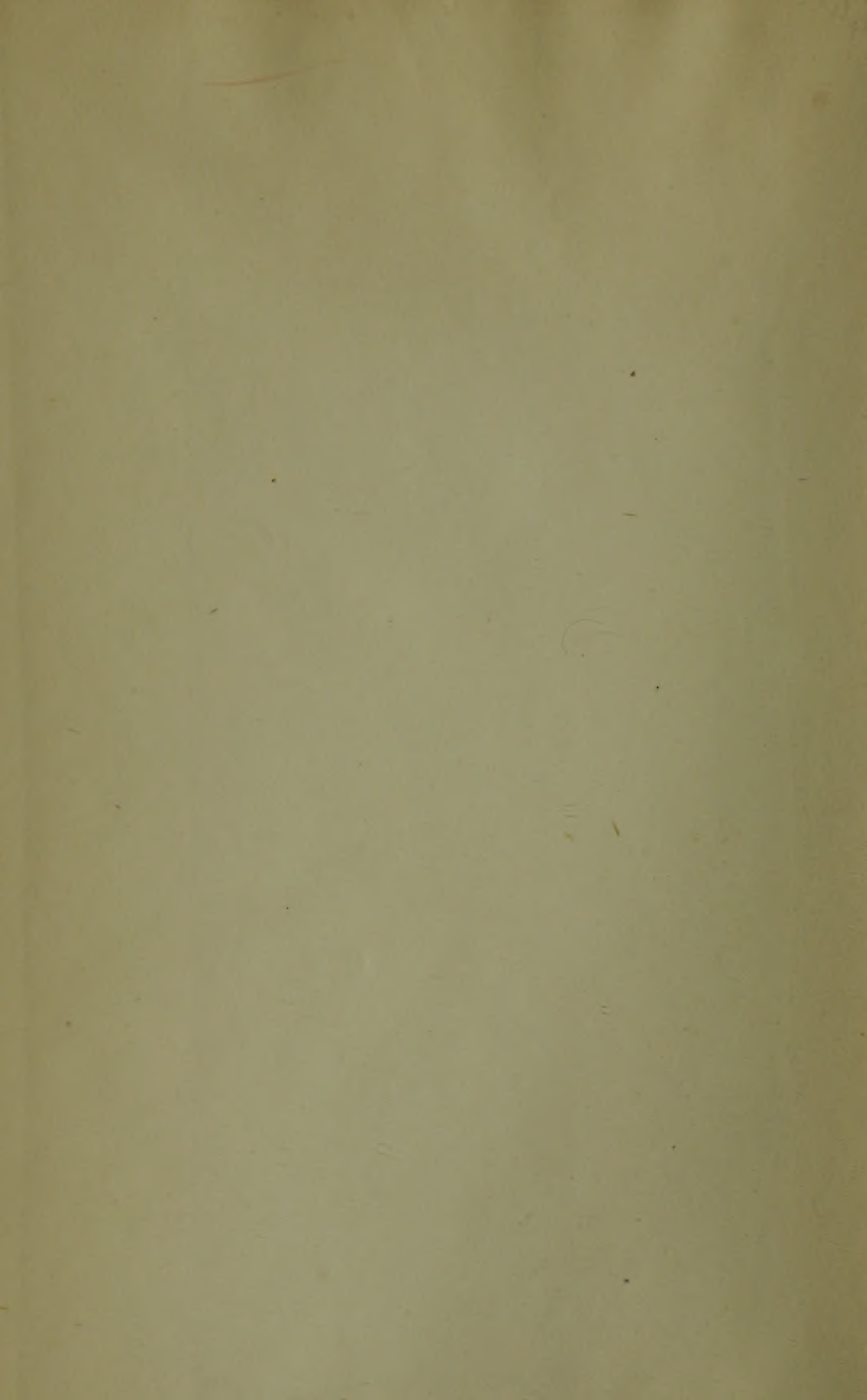


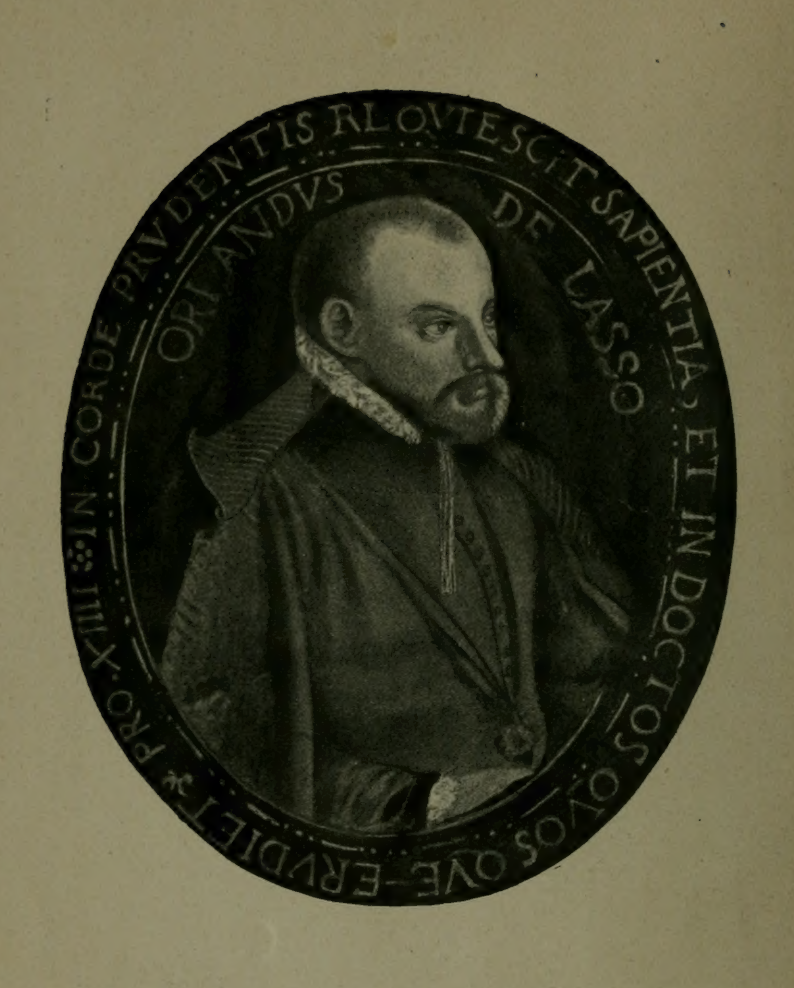




Sandberger / Aufsätze zur Musikgeschichte






IN CORDE PRVDENTIS REQVIESCIT SAPIENTIA, ET INDOCTOS QVOSQVE ERVDIET PRO. XIIII
ORLANDVS DE LASSO

AUSGEWÄHLTE AUFSÄTZE ZUR MUSIKGESCHICHTE

VON

ADOLF SANDBERGER



1921

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

VORWORT

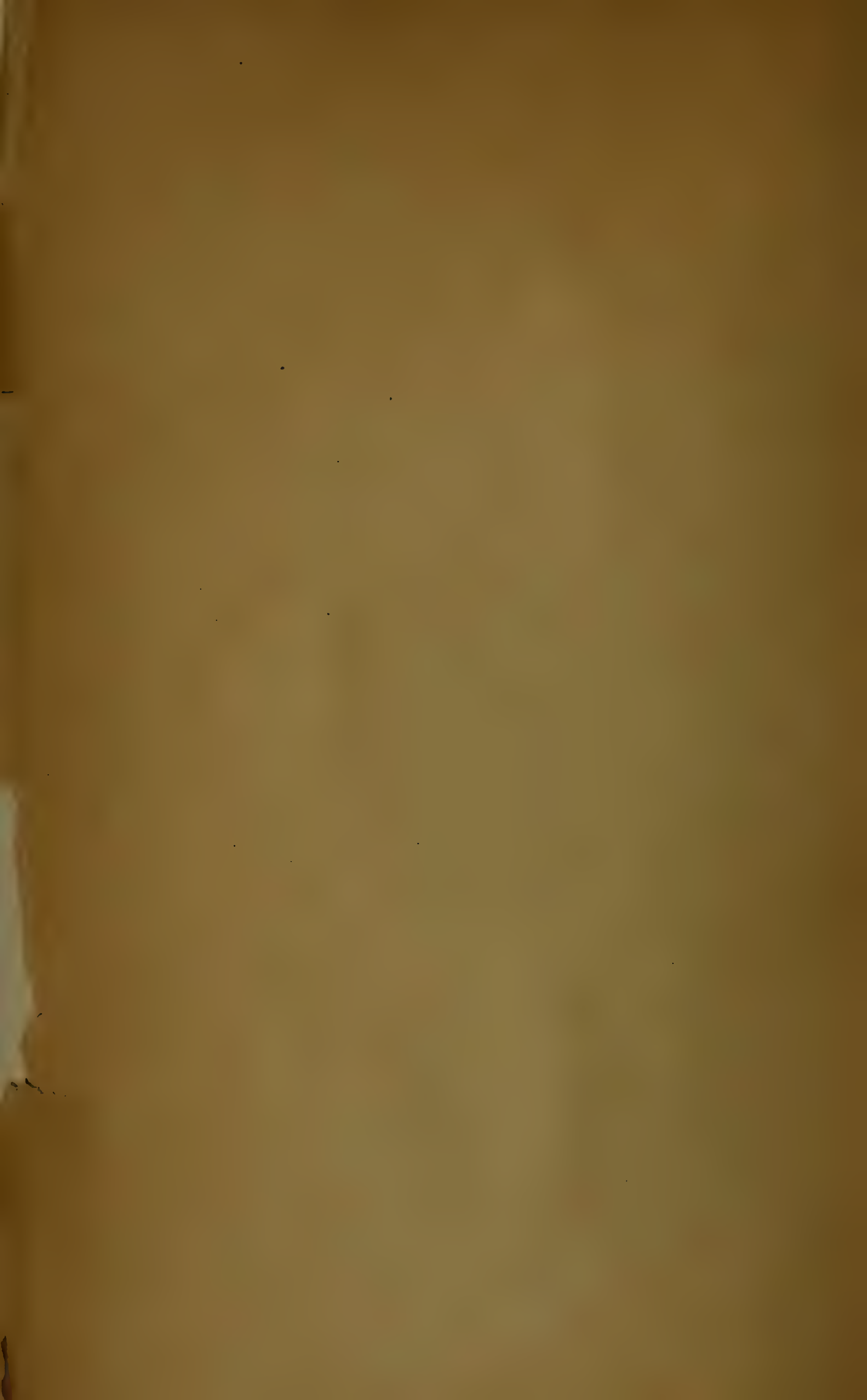
Seit längerer Zeit sprachen mir gelegentlich Schüler und Freunde den Wunsch aus, meine da und dort zerstreut veröffentlichten Studien und Aufsätze gesammelt zu besitzen. Dieser Gedanke begegnete meiner eigenen Absicht, einige meiner Arbeiten bequemer zugänglich zu machen, die an für weitere musikliebende Kreise etwas entlegeneren Stellen erschienen waren; vor allem die im Programmbuch der Münchner Lassofeier von 1894 und in italienischer Übersetzung in der Rivista musicale desselben Jahres vorgelegte Skizze von Lassos Leben und Schaffen und den Aufsatz über die Voraussetzungen und Entwicklungsphasen des Haydnschen Streichquartetts, den ich 1899 den „Altbayerischen Monatsheften" überlassen hatte. So ist einerseits durch Erweiterung meines Planes wie andererseits durch Einschränkung des mir freundlich gemachten Vorschlages das vorliegende Buch entstanden. Als erstes Stück weiterer Folgen hoffe ich in absehbarer Zeit einen Band Studien zur Beethoven-Forschung vorlegen zu können.

Es bedarf keiner Hervorhebung, daß ich mir habe angelegen sein lassen, die Aufsätze noch einmal zu überprüfen. Etwas von bedeutenderem Belang fand ich nur in einem Falle nachzutragen, nämlich in der Arbeit über das Haydnsche Streichquartett mit den Hinweisen auf F. X. Richters op. 5, das durch Riemanns Publikation in unseren bayerischen Tondenkmälern (Jahrgang XVI) ans Licht gezogen worden ist, und auf Riemanns neue Feststellungen zur Mannheimer Schule überhaupt.

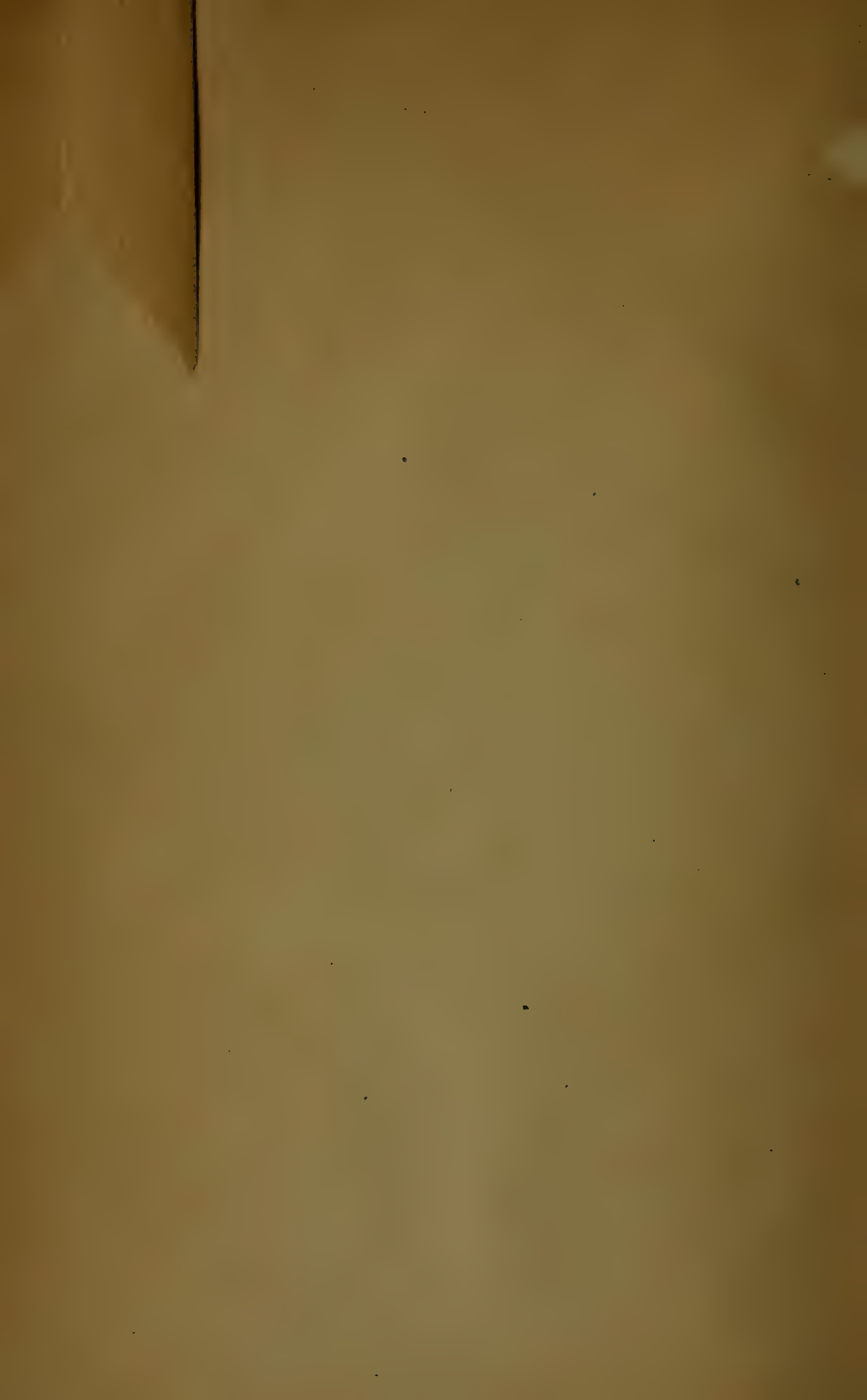
Dem Verlag C. F. Peters, der den Abdruck des Artikels über die altitalienische Klaviermusik aus seinem Jahrbuch vor Ablauf der gesetzlichen Frist, und den Herren Breitkopf und Härtel, welche die Aufnahme der aus den Vorworten der Lasso-Ausgabe gezogenen Studien über Orlandos Kompositionen mit italienischem, französischem und deutschem Text gestatteten, beehre ich mich, auch an dieser Stelle verbindlich zu danken.

München, 23. Oktober 1920

Adolf Sandberger



INHALT



Zur Biographie Orlando di Lassos[1])

I

Von den schwankenden Angaben über Lassos Geburtsjahr kamen drei ernstlich in Frage: 1520, 1530, 1532. Hievon muß nunmehr wohl 1520 als endgültig beseitigt betrachtet werden aus äußeren und inneren Gründen, zu denen noch ein Ausspruch von Orlandos Söhnen, ihr Vater sei in seiner Jugend nach München gekommen, bestätigend hinzutritt. Zwischen 1530 und 1532 sprechen zahlreichere und gewichtigere Gründe für erstere Jahrzahl. Auch Lassos Name hat den Biographen Schwierigkeiten gemacht. Heute wissen wir, daß die ursprüngliche Form Roland de Lassus war; doch hat der Meister selbst von der Italianisierung Orlando und Lasso überwiegend Gebrauch gemacht, wie sie seine deutschen und italienischen Zeitgenossen fast ausschließlich anwandten. Die Stadt Mons im Hennegau hat die Ehre, sich des Künstlers Vaterstadt nennen zu dürfen. Dort wurde der junge Lasso Chorknabe an der Nikolauskirche; im Jahre 1544 aber nahm ihn Ferdinand I. Gonzaga, General Karls V., in seine Dienste. In dieses kriegerischen, aber auch kunstliebenden Herrn Gefolge lernte Orlando Frankreich, Oberitalien und Sizilien kennen, fiel um ein Haar bei Capri Seeräubern in die Hände und gelangte dann zu längerem, ruhigerem Aufenthalt nach Mailand, wo das wohlentwickelte musikalische

1) Nach des Verfassers „Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso“, veröffentlicht im Programmbuch des Festkonzerts zu Ehren Orlando di Lassos, München, 15. Juni 1894 und in der Rivista musicale desselben Jahres. Die archivalischen Quellen und die Literatur finden sich in Buch I genannter Arbeit (Vorwort und S. 60 ff.) verzeichnet; für vorliegende Anmerkungen wurden noch benutzt Riezler S., Zur Würdigung Herzog Albrechts V. von Bayern und seiner inneren Regierung, Abh. der k. b. Akademie der Wissenschaften III. Kl. XXI. Bd. I. Abt.; Spitta Ph., Palestrina im 16. und 19. Jhr. Deutsche Rundschau 1894; Wagner Peter, Das Madrigal auf Palestrina, V. f. M. 1890; v. Fielitz, Über einige Interessen der älteren Kirchenmusik, München 1853 und je eine freundliche Mitteilung des Herrn Dr. Götz aus dem k. Staatsarchiv und des Herrn Grafen Leiningen-Westerburg. Von neuerer Literatur ist zu erwähnen: Bossert G., Die Hofkantorei (Hofkapelle) unter Herzog Christoph, Ludwig und Friedrich, Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. 1898, 1900, 1910; Hirzel Bruno, Anton Goßwin, Münchener Diss. 1909; Wallner B. A. Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Münchener Diss. 1912; Hartig Otto, Die Gründung der Münchner Hofbibliothek, München 1917; Huber Kurt, Ivo de Vento, Münchener Diss. 1918; Casimiri Raffaele, Orlando di Lasso, maestro di capella al Laterano nel 1553, Roma 1920.

Leben der Stadt und aller Wahrscheinlichkeit nach der treffliche niederländische Meister Armanno Verecore für seine weitere Ausbildung von Einfluß war. Später finden wir Lasso bei dem Marchese Giovanni Batista d'Azzia in Neapel und dann auf dem interessantesten damaligen Musikterrain der Welt, zu Rom, und zwar ist er dort nunmehr (1920, s. u.) aktenmäßig als Kapellmeister am Lateran nachgewiesen. Mai 1555 endlich hat der junge Künstler zu Antwerpen seinen Wohnsitz aufgeschlagen und veröffentlicht dort sowie in Venedig seine ersten Kompositionen im Druck: Madrigale, Villanellen, Chansons und Motetten, unter letzteren das uns Münchenern besonders werte fünfstimmige Stück „Gustate et videte" (1556).

In den Jahren von Orlandos Antwerpener Aufenthalt ließ Albrecht V., Herzog von Bayern, für seine, von dem größten deutschen Kontrapunktisten der ersten Blüteperiode, Ludwig Senfl, bereits auf eine hohe Stufe erhobene Hofkapelle in den Niederlanden nach tüchtigen musikalischen Kräften Umschau halten. Hiemit dürfte des durch fast hundert veröffentlichte Tonsätze hochangesehenen und seiner Persönlichkeit halber wohlgelittenen, auch von Meistern wie Salinas bereits hochgeschätzten Jünglings Engagement als Mitglied der Münchener Kantorei zusammenhängen. Eine 5 stimmige Messe bildete Orlandos erstes Debüt als Komponist in der Isarstadt, in der er — der landläufigen Annahme 1557 entgegen — schon Ende 1556 eintraf.

Vom Herzog wurde Lasso mit offenen Armen aufgenommen; des Fürsten Umgebung aber war ihm und seinen mit und bald nach ihm eintreffenden Kollegen — unter denen wir hier nur den trefflichen, bis an sein Lebensende 1588 der Kapelle angehörigen Franz Flory nennen, dessen fleißiger Hand wir viele kostbare Kodizes der alten Hofkapelle verdanken — wenig günstig gesinnt. Denn die neuen Ankömmlinge belasteten die ohnehin übel genug stehenden Finanzen durch ansehnliche Gehälter und Geschenke, an denen es Albrecht nicht fehlen ließ; auch zog der Herzog der „Singer" lustige Gesellschaft seinen ehrbaren Räten bei weitem vor. Eine im Sommer 1557 überreichte Denkschrift der letzteren setzt besonders der Kantorei scharf zu; sie barg damit in sich die Gefahr, daß München Lasso verlieren sollte. Bayerns Ruhmeskranz kultureller Taten nähme

sich heute, wurde im Sinne der Denkschrift gehandelt, um ein namhaftes bescheidener aus. Allein Albrecht V. schenkte seinen gewißlich bestmeinenden und charaktervollen Beamten kein Gehör; er ließ unmittelbar nach diesen Vorgängen die Motetten des von ihm nachweislich (Brief an Herkules von Ferrara 25. IV. 1557) hochgeschätzten Ciprian von Rore mit großen Kosten in einem herrlichen Pergamentkodex von Hans Mülich mit Malereien umzieren; die Kantorei aber blieb nicht nur zunächst unverringert, sondern wuchs in der Folge (bis 1569) sogar noch ansehnlich. — Daß die Bezeichnung der Musiker seitens der Räte als „ungeschampere, drunckne und sunst liederliche leut", die sich besonders vor „frawen und junckfrawen" unangemessen benähmen, auf Lasso nicht paßten, beweist das Wohlgefallen, das nach kurzer Frist eine Münchener „junckfraw" an dem des Deutschen kaum mächtigen Niederländer fand: Regina, die Tochter der unter dem „Frauenzimmer" des bayerischen Hofes angestellten vermöglichen Margret W ä c k i n g e r, der Witwe des ehemaligen Landshuter Stadtschreibers. Regina — die selbst nicht im Dienst des Hofes stand — heiratete Orlando 1558, vermutlich im Sommer. Ihr in Ingolstadt auf Kosten des Hofes erzogener Bruder Alexander, damals in Landshut, später in München bei der Hofkanzlei und in Erding in herzoglichen Diensten, kam mit Zehrgeld des Fürsten zur Hochzeit herüber. So war nun Lasso durch Verbindung mit einer wohlhabenden und angesehenen Familie noch enger an München gefesselt. Aus dem Zeugnis wiederum eines Dritten über ihn mögen wir entnehmen, daß Regina wußte, was sie tat, als sie den Fremden zum Gatten nahm. Der Herausgeber von Lassos fünfstimmigen Madrigalen (die man irrtümlich als Buch 2 von 1559 bezeichnete), Giov. Batt. Bruno in Spoleto, schreibt 1557 über des Künstlers Stücke („pieni e di dolcezz' & d'arte") in der Widmung an den Bischof von Vercelli, sie seien „frutti di q u e l r a r i s s i m o i n g e g n o". So wurde der damals Siebenundzwanzigjährige bewertet; und dies Urteil ist keine der zeitüblichen Schmeicheleien, denn Orlando war ja über alle Berge und außer Spiel.

Als einfacher Tenorist war Lasso in die Kapelle eingetreten; nach kaum zwei Jahren genießt er Vertrauen genug für eine

wichtige Mission in den Niederlanden: Albrecht V. „a donné charge et commission de lever . . aucuns chantres et enfans de coeur pour fair chapelle“, wie wir aus einem Brief der Margarete von Parma an Lasso wissen (7. April 1560); leider fehlt für die Jahre 1559/60 ein Personalverzeichnis der Hofkapelle, durch das wir uns würden überzeugen können, wie Orlando seinen Auftrag vollzog. Ohne Schwierigkeiten ging es bei dieser Reise nicht ab: als der junge Meister in Brüssel ankam, war auch König Philipp II. auf der Suche nach guten Musikern, und unserm Künstler wurde bedeutet zu nehmen, was vom spanischen Tisch übrigbleiben würde. In dem erwähnten Briefe bezeichnet Margarete von Parma Lasso als „maistre de la chapelle du duc de Bavière“ — irrtümlicherweise, wie dies auch in Wien 1556/57 wiederholt geschah. Erst 1563 wurde Orlando an die Spitze der Kapelle gestellt, nachdem ihr bisheriger Vorstand Ludwig Daser sein Entlassungsgesuch eingereicht hatte. Inzwischen wuchs freilich unseres Helden Wirkungskreis noch bedeutend: Mitte Januar 1560 hatte Franc. Tracetti in Rom das erste Buch vierstimmiger Madrigale Lassos der Öffentlichkeit übergeben „volendo di cosi dolce concetto farne parte al mondo, con darli a le stampe“; 1562 sodann finden wir Orlando besonders rührig: Am 1. Juni begegnen wir ihm zu Nürnberg, von wo er Albrecht V., neben den kein Fürst zu stellen ist, „qui tantopere artes Musices peritos amauerit“, eine Neuauflage seiner Sacrae Cantiones (die erste Ausgabe ist leider bislang verschollen) widmet. Im Oktober aber reist Orlando im Gefolge seines Herzogs mit 24 auserlesenen Kollegen und einem Söhnchen „Orlandt Bub“ über Prag, Bamberg und Würzburg nach Frankfurt am Main, wo Maximilian II. am 30. November gekrönt wurde. Diese Reise ist besonders interessant: weniger, weil sie uns erweist, daß Lassos im gleichen Jahr geborenes Kind nicht sein erstgeborener Sohn gewesen ist, als vielmehr wegen des großen Venetianer Tonmeisters Andrea Gabrieli, der sich mit Lasso in Albrechts Gefolge befand. Mit ihm, wie es scheint, begab sich Orlando nun auch im Auftrag des Herzogs, ohne das Krönungsfest abzuwarten, nach Venedig; war ja in den Bezugsquellen für die Sänger der Umschwung im Gange, und Italiens musikalische Weltherrschaft begann. Von Venedig ging

dann am 1. November die dritte Ausgabe der obengenannten Sacrae Cantiones Lassos an Albrecht V. ab.

Mittlerweile hatte Frau Regina ihrem Gatten ein weiteres Kindlein zur Welt gebracht; sie erhielt bei diesem Anlaß das Geschenk eines silbernen Gürtels, das an Wöchnerinnen zu geben bei Hofe üblich war, insofern man an der betreffenden Person einigermaßen Interesse nahm.

1563 also, und zwar in den ersten Monaten des Jahres, avancierte Lasso zum „Maistre de la chapelle de l'excelentissime & Illustrissime Duc de Bauiere", wie er sich stolz zum erstenmal 1564 vor der musikalischen Welt auf dem Titelblatt seiner Nouvelles chansons a qvatre parties nennt — vom, wennzwar schon 1558 besser als alle Kollegen bezahlten Kantoreimitglied. Das Amt eines Kammermusikdirektors, als welchen man Lasso in den ersten Jahren seines Münchener Aufenthalts wohl bezeichnet findet, hat es in der bayer. Hofkapelle im 16. Jahrhundert nicht gegeben. Die erste Spur von der Tätigkeit des neuen Kapellmeisters datiert vom 3. Mai 1563. Es ist eine Instruktion für den Präzeptor der Kantoreiknaben, hinter der, wie nunmehr bei so vielen andern Dingen, Orlandos Kopf mit den gescheiten Augen hervorlugt. Eine solche Handhabe war, allerlei eingerissener Mißstände halber, sehr nötig, auch um die Sphäre des humanistischen und musikalischen Unterrichts der Knaben zu scheiden. Orlando nahm nun selbst die Singknaben, die bislang der Präzeptor (Khrad) verköstigt hatte, an seinen Tisch und behielt sie bis Pfingsten 1568; auch später haben sie zuweilen wieder unter seiner Aufsicht gespeist. Wenige Tage nach Erlaß dieser Instruktion, am 29. Mai, wurde Ludwig Daser formell verabschiedet.

Ungefähr 1559 („plus minus" sagt Lasso selbst), wahrscheinlich etwas später als genanntes Jahr ist die Komposition jenes Werkes zu setzen, das schon bisher in der Allgemeinheit mit Lassos Namen verknüpft war, der Bußpsalmen. Kostbar verzierte Chorbücher hatte schon unter Wilhelm IV. die Kapelle erhalten; mit Rores Motetten war unter Albrecht V. hiezu die Nachfolge gegeben. Beispiellos aber ist die Art, wie nun eines Musikers Werk geehrt wurde. Mülich erhielt nämlich 1563 den Auftrag, auch Lassos Bußpsalmen mit kunstvollen Malereien

auszuzieren, und nahm sogleich die Arbeit, welche zwei Bände erforderte, in Angriff. Schon am 20. Januar 1564 hatte er für den ersten derselben 1000 fl. aufgebraucht, 1566 quittierte er weitere 800 fl. Fertig war dieser Band 1565. Der zweite, 1570 vollendete Band kostete noch mehr, nämlich 2000 fl., so daß sich Mülichs Bezug für das ganze Kunstwerk auf 3800 fl. belief[1]). Die Summe erscheint auch nach damaligem Geldwert mindestens nicht zu hoch, wenn wir Mülichs und seiner Mitarbeiter herrliche Schöpfung (Staatsbibl. München) betrachten. Eine ganze Kulturwelt ist vor uns ausgebreitet — man wird nicht müde, der großartigen Phantasie, der unversieglich fließenden Quelle wunderbarer Einfälle die höchste Bewunderung zu zollen. Wie sehr aber auch die Aufgabe den Meister reizte, zeigt sich in der in den beiden Bänden gewahrten äußeren Steigerung; der zweite derselben ist womöglich noch reicher, noch herrlicher als der erste ausgeziert.

Im 16. Jahrhundert übernahmen die Verleger Werke meistens nur in Kommission; der Komponist oder ein Gönner ließen dieselben auf ihre Kosten drucken, und in den üblichen Gegengeschenken für Dedikation des Werks bezw. Exemplars seitens der Fürsten, Stifter, Städte etc. bestand des Autors Honorar. Schon 1564 besaß Lasso ein kleines, wohl aus Besoldung und Gnadengeldern des Herzogshauses gemehrtes Vermögen, nämlich 600 fl., welche Summe nun im Lauf der Zeit respektabel anwuchs. (1566 um 1400 fl. u. s. f., wie wir sehen werden.) Damals aber machte der Meister seine erste fünfprozentige Kapitalanlage bei der fürstlichen Kammer, die stets Geld brauchen konnte. Hatte ja Frau Schwiegermutter Wäckinger hier auch schon manch Häuflein Gulden hinterlegt. Der erwähnten musikliebenden Gönner einen haben wir in Melchior Linckh, einem Augsburger Patrizier, vor uns, dem im gleichen Jahre 1564 Lasso seine neuen 4 st. Chansons und 1566 den vierten Teil seiner Sacrae Cantiones[2])

1) Hiezu kamen noch die Entlohnung und Gnadengelder für den ungarischen Goldschmied Georg Segkhein, der das wundervolle Beschläg lieferte, den Buchbinder Caspar Ritter, den Schreiber Frieshammer, des Mülich Gesellen, endlich die Verfasser der beiden kostbaren Erläuterungsbände zu dem ganzen Werk, Dr. Samuel Quickelberg (dem wir die ältesten biogr. Nachrichten über Lasso verdanken) und Dr. Kaspar Lindel.

2) Raimund und Hans Jacob Fugger in Augsburg überwiesen 1566 1000 fl. an Orlando, die vielleicht mit der Dedikation an Linckh im Zusammenhange stehen. Im gleichen Jahre vergütete Albrecht V. unserem Meister 1000 fl., welche Lasso von Hans Jakob Fugger zu fordern hatte.

widmet, als einem „vrai Mecene des muses", der schon lange dem Komponisten förderliche Freundschaft bewies und von seinen Werken entzückt war („quanto le siano piacute le compositioni miei"). Im folgenden Jahre 1565 aber bewerkstelligte Albrechts V.' Kunstliebe die Drucklegung von des Meisters neun vierstimmigen Lektionen aus dem Buch Hiob. Im gleichen Jahre erscheint zu Venedig das zweite Buch Sacrae cantiones (5- und 6 st.), an das sich eine Nachricht knüpft, welche uns Lassos fabelhafte Erfindungskraft erweist. Der Herausgeber des Buches ist der venetianische Komponist und Musiker (an St. Marco) Julio Bonagiunta, und zwar — weil ihm Lasso die Stücke dazu geschenkt hatte, mit dem Bemerken, er solle damit machen, was er wolle — wie wenn er sie selbst geschrieben hätte!

Nach fünfjähriger Pause, 1567, finden wir Lasso (1564 war er wieder in den Niederlanden und auch in Stuttgart gewesen), wieder in Italien, und zwar führt seine Spur nach Ferrara zum Hofe Alfons II. Die Anwesenheit dieses Fürsten am verwandten Hofe zu München hatte in unserem Meister, der nun schon hochberühmt war (der Nürnberger Drucker Gerlach nennt ihn in dem im Juli des Jahres erscheinenden Magnifikat bereits „excellentissimus huius aetatis musicus"), die Absicht gereift, Alfons ein neu komponiertes Buch Madrigale zu dedizieren (das vierte der fünfstimmigen). Die Vorrede wurde auf Übergabe an Ort und Stelle hin abgefaßt, und Anfang Juni traf Orlando, vermutlich direkt nach Ferrara reitend, dortselbst ein. Aber mag den Herzog in eben dieser Vorrede ein Passus verdrossen haben, welcher besagte, daß „die Musen in Deutschland auch ihre Schuldigkeit tun", oder lagen andere Gründe vor — Lasso wurde mittelmäßig aufgenommen und nur spärlich beschenkt, so daß der in Ferrara residierende florentinische Gesandte in Anbetracht von des Künstlers Stellung am bayrischen Hof und aus eigener Zuneigung Orlando durch ein Geschenk schadlos zu halten suchte, im nachträglichen Benehmen mit seinem Herrn, der sich damit wohl zufrieden zeigte. Lasso hatte dem Florentiner in Ferrara einen Band seiner Kompositionen geschickt, die nun zur Aufführung mit Künstlern am mediceischen Hofe in die Arnostadt wanderten. Mag die Erfahrung in Ferrara Orlando verdrossen haben, der seiner Verdienste nicht unbewußt war

„hoff ich sey von mir ein wenig zu gefallen .... mancher hand art gesang fürgeben worden“, schreibt er in diesem Jahr an den Herzog Wilhelm) — in München wurde er bald reichlich entschädigt. Zu Albrechts V. musikkundigem obengenannten Sohn, dem Thronfolger, war er nämlich in ein nahes Verhältnis getreten; letzterer beschleunigte die Erfüllung eines fürstlichen Versprechens:. Orlando erhielt aus herzoglicher Tasche 1000 fl. Beisteuer zum Kauf eines in der Graggenau (am heutigen Platzl), der herzoglichen Kantorei gegenüber gelegenen Hauses und erwarb dasselbe am 16. August 1567 von der Witwe des mit der Geschichte des damaligen bayerischen Kunstgewerbes eng verknüpften Goldschmiedes Stain, Katharina, um 1535 fl. Das Plus dieser Summe über die 1000 fl. beglich Lasso aus seinem hinterlegten Kapital. Ob mit der Verwendung des Thronfolgers bei dieser Angelegenheit die Dedikation der fünfstimmigen Teutschen Liedlein (Erster Teil) zusammenhängt, wissen wir nicht, da die Zueignung nicht datiert ist. Jedenfalls aber ist diese Zueignung interessant, da in ihr Orlando ausspricht, wie er mit Absicht von der vierstimmigen Weise der alten deutschen Meister Finck, Lemlin, Isaak, Senfl ab- und zum fünfstimmigen Satze — seinem Lieblingskunstmittel — übergegangen ist. Sodann hören wir an gleicher Stelle, was auch Quickelberg erwähnt, daß Albrecht V. gewisse Kompositionen Lassos ausschließlich an seinem Hof behalten wissen wollte — eine Angabe, die durch die erst nach dieses Herzogs Tod ermöglichte Drucklegung der Bußpsalmen und die ihnen dort vorausgeschickte Dedikation des weiteren bestätigt wird.

Noch reicher an äußeren Ereignissen verlief für Orlando das folgende Jahr 1568, das bekannte Jahr der Vermählung Herzog Wilhelms mit Renata von Lothringen. So schlecht die bayerischen Finanzen standen, Albrecht V. strengte dieselben bei dieser Gelegenheit aufs äußerste an. Von der Pracht und dem Luxus, die auf diesem Feste entwickelt wurden, geben nicht nur Zeugnis die nach Ablauf der Feierlichkeiten verfaßten Beschreibungen, sondern auch die nüchternen Zahlen der Hofrechnungen. Die Hochzeit kostete im ganzen 126 504 fl. Daß Orlando vollauf zu tun hatte bei solcher Gelegenheit, versteht sich von selbst, denn die Musik spielte dabei eine große und bedeutende Rolle.

Zunächst komponierte er ein wundervolles Hochzeitslied, die Motette „Quid trepidas". (Auch Ludwig Daser und Jak. de Kerle, Kapellmeister des Bischofs von Augsburg, hatten Festkompositionen überreicht.) Dann beschäftigten Orlando die Aufführungen Tag und Nacht. Waren ja zu dem Feste nicht bloß fürstliche Gäste von allen Himmelsrichtungen eingeritten; im Gefolge derselben befanden sich auch nach Sitte der Zeit deren Musiker, dabei treffliche Künstler, wie die Kapellmeister Erzherzog Karls von Österreich, des Herzogs von der Liegnitz usw., denen es zu zeigen galt, was man in München konnte. — Zwei der erwähnten Hochzeitsbeschreibungen verdienen übrigens unser besonderes Interesse: die des späteren „fürstlichen Türhüters" Hans Wagner, durch deren Abbildungen wir die Verwertung der Hofkapelle bei dem Fest ersehen; dann jene des Neapolitaner Altisten und Komponisten Massimo Trojano, eines hochbegabten, aber eitlen und ungezügelten Gesellen, der später einen Kollegen fast ermordet hätte, flüchten mußte und, steckbrieflich verfolgt, verscholl. Dessen renaissancemäßig dialogisiertes Buch bildet eine, wenn auch mit einiger Vorsicht zu benutzende, doch im ganzen hochschätzbare Quelle für das damalige musikalische Leben der Zeit und besonders die internen Verhältnisse der bayerischen Hofkapelle. Letztere belief sich in diesem Jahre auf 58 Köpfe. Sie war eigens für das Fest verstärkt worden und verblieb nicht nur in dieser Verstärkung, sondern wuchs 1569 sogar noch auf ihren höchsten Stand im 16. Jahrhundert, nämlich 61 Personen ohne die Knaben (18 in diesem Jahre an der Zahl), da auch Wilhelm an seinem jungen Hofstaat eine eigene Kantorei haben wollte und tatsächlich auch drei Jahre hielt. Ausgezeichnete Meister, hochangesehene Komponisten gehörten damals der Kapelle an: Ivo de Vento, der eine stattliche Zahl gedruckter Kompositionen aufzuweisen hatte; die Brüder Guami, deren einer, Francesco, später Kapellmeister der Signoria di Lucca, der andere Giuseppe, Organist an St. Marco in Venedig wurde; Anton Goßwin, einer der ältesten von Lassos Münchner Schülern, später Kapellmeister des Sohnes Albrechts V., des Kurfürsten Ernst von Köln (ehedem Bischof von Hildesheim, Freising und Fürstbischof von Lüttich). Damals erschien zu Venedig (bei Scotto 1569) ein Werk, dessen Inhalt aus Kom-

positionen lediglich bayerischer Hofkapellmitglieder bestand und, wie wir sehen werden, nicht einmal das einzige seiner Art blieb.

An Wilhelms V. Hochzeit knüpft sich die Nachricht von jener bekannten Episode, Lassos Auftreten als Schauspieler in einer vor dem jungen Herzog gegebenen Stegreifkomödie, einer „commedia del arte", von deren stereotypen Figuren Orlando den Pantalon übernommen hatte und mit ihm die Verpflichtung, seine Rolle so komisch als möglich durchzuführen, sogar Prügel über sich ergehen zu lassen. Wer eine größere Anzahl von Lassos weltlichen Kompositionen und seine Briefe an Herzog Wilhelm kennen lernt, wird voll begreifen, wie ausgezeichnet der Meister sich bei dieser (nebenbei gesagt, durchaus nicht sehr sittsam angehauchten) Komödie nach der Überlieferung benommen hat. Außer dem individuellen Moment, dann dem klar zutage tretenden Umstand, daß unserem Meister die comedia del arte damals nichts Neues war, ist uns Trojanos Nachricht aber besonders wert angesichts Lassos musikalischer Beschäftigung mit eben dieser Stegreifkomödie. Denn — eine kunstgeschichtlich interessante Wahrnehmung — Orlando tritt uns entgegen als Komponist einer 1581 veröffentlichten, aber nachweislich viel früher geschaffenen Szene zwischen Zanni (dem Harlequin) und seinem Patron (Pantalon), also eben den Figuren der comedia del arte, und läuft damit Orazio Vecchi, in dessen Ähnliches enthaltendem Amfiparnasso (1594) man bislang die Keime der komischen Oper zu erblicken glaubte, gemeinsam mit seinem Schüler Joh. Eccard, der 1589 die Komposition einer Zanniszene veröffentlichte, den Rang ab.

Im Spätherbst des Jahres 1569 sehen wir Lasso im Kapelldienst etwas entlastet durch das Engagement Johann Fossa's als „Unterkapellmeister", eines Niederländers, Schülers von Castileti. Es sind Dokumente vorhanden, die Orlandos treffliches Einvernehmen mit diesem seinem Kollegen erweisen und somit Trojanos Schilderung von des Meisters wohlwollendem Charakter, welcher allein angesichts Massimos Stellung nicht zu trauen wäre, bestätigen. Im vorhergehenden Jahre hatte Theodor Gerlach in Nürnberg Kompositionen Orlandos herausgegeben — „quid quaeso dulcius quam audire suauem et patheticam compositionem Josquini, Crequilonis, Clementis aut nostri Or-

landi?" fragt der Drucker im Vorwort —; nun (1569) widmete der Meister am 8. Februar dem Augsburger hochgelehrten und musikliebenden Domherrn und späteren Bischof Johann Egolf von Knöringen eine Neuausgabe älterer Motetten seiner Komposition. Mit einer einzigen Ausgabe von Werken ging es ja längst nicht mehr ab bei einem Künstler, von dessen Ruhm die musikalische Welt widerhallte, so stark, daß sich bald darauf, am 7. Dezember 1570, Maximilian II. — der ohnehin den Künstler schon kannte und ihm wiederholt Ehrenkleider („aus schwarzem tamascht") wie Geldgeschenke (50 fl. 1566, 100 Taler 1570) hatte zustellen lassen — veranlaßt fühlte, ihn in den Adelstand zu erheben. Lassos Wappen ist uns erhalten, desgleichen die etwas veränderte Form, in der sein Sohn Ferdinand dasselbe führte; auch sehen wir den Meister fernerhin in mancherlei Verbindung mit dem Kaiser.

1570 finden wir Lasso auch durch Dedikation eines Werkes in für die Kunstgeschichte folgends ersprießlicher Verbindung mit dem Abt Johann von Weingarten, wiederum einem großen Verehrer von Orlandos Muse, der zu wiederholten Malen dem Meister seine Gesinnung und den Wunsch, von seinen Werken zu besitzen, kundgegeben hatte. (1574 im Mai begegnen wir dem Abt als Lassos Gast bei seiner Anwesenheit in München.) Diese Beziehungen führten nämlich dazu, daß der hochbegabte Jakob Reiner, damals Zögling (später Chordirektor) der Weingartener Klosterschule, zwischen den Jahren 1573—75 längere Zeit des bayerischen Hofkapellmeisters Schüler wurde. 1587 besuchte Reiner in alter Anhänglichkeit als hochgeachteter Komponist wieder einmal seinen Lehrer, zwei Jahre darauf erwiderte Orlando diesen Besuch. Mit mündlichen Aufträgen Wilhelms V. (s. S. 23) überbrachte er damals zwei Pokale, deren einer wohl für Reiner bestimmt gewesen sein mag. Wir müssen bei dieser Gelegenheit auch anderer Schüler Lassos noch kurz gedenken. Zunächst Leonhard Lechners, dessen Ausbildung 1570 vollendet war, des bekannten trefflichen Meisters („E. Gn. werden ihn in alle dem so einem Capellmeister Zugehörig, genügsam exerciert und verständig mit der That erfahren", schreibt Orlando später von ihm an Kurfürst August von Sachsen). Lechner war nach allerlei seltsamen Schicksalen die letzten zwanzig Jahre

seines Lebens Hofkapellmeister in Stuttgart. Von seiner fortdauernden Verehrung für Lasso zeugen mehrfache Ausgaben von des letzteren Werken. Dann ist wiederholt zu nennen Johann Eccard, der nachmalige große protestantische Tonmeister, der 1571/72 als Schüler bei Lasso in München nachzuweisen ist; wer konnte auch damals ahnen, welche Waffe den Evangelischen in ihm erwachsen würde? Endlich aber ist hochbedeutsam die Anwesenheit des genialen jungen Giovanni Gabriele von seinem 18. bis 22. Lebensjahre am bayerischen Hofe in Lassos Sphäre; denn Giovanni eröffnet uns einen bislang ungeahnten Ausblick von Lasso zu Schütz, zu Bach, zur ganzen Musik unserer Tage. Orlando hatte ihn wohl 1574 persönlich aus Venedig von der Seite seines Oheims Andrea nach München weggeführt. Vieles wäre hier noch zu sagen, müßten wir uns nicht so kurz wie möglich fassen.

1571 reiste Lasso nach Paris — trotz öfterer Anwesenheit in Frankreich hatte er diese Stadt noch nicht zu Gesicht bekommen. In der Tasche trug er 50 fl. Reisegeld, ihm am 1. April von der Hofkammer ausbezahlt, und zwei Empfehlungsbriefe Herzog Albrechts an den König und die Königin von Frankreich (datiert 2. April 1571). In Paris selbst hatte sein Freund, der Tonkünstler und Verleger Adrian Le Roy, seine Ankunft trefflich vorbereitet. Karl IX. empfing denn auch unseren Meister in einer Weise, daß derselbe, wie unser Gewährsmann berichtet, „gloriari possit, te in paucos, qui hoc anno peregre ad te venerunt, tantum honoris, comitatis, liberalitatis contulisse, quantum in eum contulisti". Es liegt uns aber auch ein Zeugnis Karls IX. selbst über diese Vorgänge vor, der am 10. Mai an Albrecht V. schreibt: „jay veu avec aultans d'ayse et plaisir que (Orlande) en est digne la grande et rare science, qui est en luy... je n'avoye garde de faillir a luy faire ce tout bon acueil". Sowohl dem König, als seinem treuen Gönner Herzog Wilhelm in Landshut widmete Lasso von Paris aus Kompositionen, beide durch französische Gedichte eingeleitet, welche freilich keine hervorragende poetische Leistung bedeuten. Sonst pflegte er doch wohl nur Schnurren und allerlei komischen Unsinn in gereimte Form zu bringen; hierin aber hatte er tatsächlich eine große

Gewandtheit erlangt. — In diesem Jahre war Lasso in der Lage, weitere 600 fl. Kapital bei der herzoglichen Kasse zu deponieren. 150 fl. hatte ihm auch wieder Maximilians II. kaiserliche Majestät verehren lassen „vmb das er derselben ein Mess vnnd etliche gesang buecher vnderthenigist Presentirt".

Wie Herzog und Thronfolger in Bayern, waren auch andere Mitglieder der herzoglichen Familie Lasso warm zugetan. Dessen ist ein Beweis die Widmung von des Meisters „anderem Theil" deutscher fünfstimmiger Lieder 1572 an Wilhelms jüngeren Bruder Ferdinand, der „sonderlich zu diser freyen Kunst (der Musik) so mercklichen lust und lieb" trug, worüber auch anderweitige sehr interessante Dokumente vorliegen. Nunmehr, mit 1572, beginnt diejenige Periode in Lassos Leben, über die wir weitaus am besten unterrichtet sind: nämlich durch 48 eigenhändige, höchst kostbare Briefe des Meisters an Wilhelm V., die binnen kurzem allgemein im Wortlaut zugänglich sein werden. In ihnen liegt der Mann wenigstens von einer Seite klar vor uns, sie gestatten einen zuverlässigen Einblick in des Meisters Charakter. Und da zeigt sich, daß die landläufige Ansicht von einer weltabgewandten, in sich gekehrten Natur desselben grundfalsch ist, daß in derselben im Gegenteil der weltliche Zug in ungeahnt starker Weise entwickelt war; in Orlando pulsierte die gesundeste Lebenslust, in ihm wohnte ein übermütiger Humor, dessen Äußerungen, selbst durch die Brille der Zeit gesehen, des öfteren sogar die Grenzen von Sitte und Schicklichkeit bedenklich überschritten. Daß diese Dinge ohne Schädigung seines Kunstschaffens zutage treten, mag ermöglichen, ihnen geringere Bedeutung zuzumessen.

Falsch würde man indes das Verhältnis des jungen Herzogs Wilhelm, der zu seinen eigenen späteren Jahren hier vielfach in Gegensatz erscheint, zu Lasso beurteilen, wollte man ersteres Zuneigung lediglich auf Rechnung von Orlandos amüsanter, unterhaltlicher Natur setzen. Die beiden Männer hatten andere Interessen gemein. Es verlohnt sich wohl, die an Wilhelm gerichtete Vorrede von Orlandos neuem Motettenwerk, datiert vom 20. Oktober 1573, gegen einen gleichzeitigen Brief des Künstlers an den Fürsten zu halten (z. B. den vom 11. Sep-

tember[1]) oder noch besser 26. November dieses Jahres, in dem vom Engagement italienischer Künstler die Rede ist: „les premiers hommes du monde encore que ne soint Adam caim ne abel... il ia vn qui fait le Zannj plus outre que par Excellence" —), eine Vorrede, die uns zeigt, wie übereinstimmend der junge Herzog und Orlando in der Tonkunst einen wesentlichen Faktor für die verjüngte Kirche erblickten, uns zeigt, wie die Herstellung jener großen Prachtausgabe Lassoscher Werke, des von Wilhelms Patronat so genannten „P a t r o c i n i u m", zunächst des kirchlichen Zweckes halber geschah; darin erkennen wir den späteren Wilhelm V. voll und ganz wieder.

Neben Orlandos weltlichem Zug tritt aber eines noch vor allem aus seinen Briefen zutage, die nicht zu überbietende Anhänglichkeit und Ergebenheit an das herzogliche Haus, vor allem an Wilhelm V. und dessen Familie. Von diesen so oft und so warm versicherten Gesinnungen war alles wahr und echt — niemand wird ohne eine gewisse Rührung ihren Äußerungen begegnen.

Zu Anfang des Jahres 1573 dedizierte Lasso — der im Vorjahre zu München herrschenden Pest glücklich entgangen — den Gebrüdern Markus, Johannes, Hieronymus und Johann Jakob F u g g e r ein musikalisches Sammelwerk mit teilweise sehr „weltlichen" Gesängen in lateinischer, italienischer, französischer und deutscher Sprache — eine hübsche Anspielung auf die gelehrte Bildung und internationale Stellung der Herren von Kirchberg und Weißenhorn. Am folgenden 26. November aber erblühte unserem Künstler wieder eine besondere Ehrung: Kaiser Maximilian sandte eine goldene Kette, sechsundachtzig Dukaten schwer. — Im kommenden Zeitraum bis 1576 konzentrieren sich Orlandos Veröffentlichungen in dem obengenannten Prachtwerk, das der bayer. Hofdrucker Adam Berg „mit neuen Lettern" — woraus man irrtümlich eine eigens neugeschaffene Druckerei gemacht hat — als treffliches Zeugnis einheimischer Buchdruckerkunst herstellte. 5 Bände des „Patrocinium" erschienen in den genannten Jahren, zwei weitere 1587 und 1589, so daß das ganze monumentale Werk sieben dicke Foliobände umschließt, mit überwiegend neuen Kompositionen des Meisters.

1) „Librum mutetarum erit Completorium sed nunqua(m) potuerunt habere nec inuenire la impressa di vra Extia: quale va stampato sotto la sua imagine si che l'adam berg."

Der zweite dieser Bände (5 Messen enthaltend) ist Papst Gregor XIII. gewidmet unterm 1. Januar 1574. Schon vorher (1561) hatte Kardinal Otto Truchseß von Waldburg Albrecht V. gebeten, die „furnemsten gutten Stuck" unseres Meisters nach Rom zu senden. Wenige Wochen nach dem Erscheinen des Messenbandes brach Orlando, der auch im Vorjahre in seines Herrn „geschefften" hatte verreisen müssen, womit vielleicht des Kaisers Geschenk zusammenhängt, nach Italien auf, um wiederum Sänger zu suchen. Die Reise ging über Innsbruck, Trient, Mantua, Bologna und Florenz nach Rom und Neapel. Wir sind über viele Einzelheiten derselben trefflich unterrichtet; es möge hier nur des Künstlers Auszeichnung durch den Papst, der ihn zum Ritter des goldenen Sporns ernannte, erwähnt und an Giovanni Gabrieli erinnert werden. Kurz vor dem 10. Mai ist Lasso wieder in München; von 400 Kronen Reisegeld waren bei sparsamer Wirtschaft nur 176 aufgebraucht. Seinem verehrten Herzog Wilhelm hatte Orlando Springer und einen kleinen Violaspieler zugeführt, die dem hohen Herrn viel Freude machten. — Wolfgang Kaspar Printz ist in seiner „historischen Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst", der ältesten gedruckten Musikgeschichte (1690), im Anschluß an de Thou der Verbreiter einer Anekdote geworden: Lasso sei kurz vor Karls IX. von Frankreich Tode (30. Mai 1574) nochmals nach Paris aufgebrochen, um dort als Hofkapellmeister zu bleiben. Diese Angabe wird durch Orlandos italienische Reise, seine Anwesenheit in München am 10. Mai und Briefe vom 14., 18. und 27. Mai des Jahres, endlich durch eine Reise des Meisters nach Neuburg Anfang September des gleichen Jahres widerlegt. — Am 26. Oktober endlich dedizierte Lasso seinem alten Gönner, dem nunmehrigen Bischof von Augsburg Johann Egolf, den dritten Band des Patrocinium mit der Bitte, Egolf wolle „seinen" Orlandum „wie bisher lieben". Der Beginn der Vorrede ist zu unseres Meisters Riesenfleiß [1]) ein hübscher Kommentar: „Cum breves sint homines dies, aliquid egregii tentantum est, ut cum diu vivere non possumus, aliquid relinquamus quo nos vixisse testemur!" Auch

1) Die geschlossenen wie zerstreuten Publikationen Orlandos hat erstmals Robert Eitner verzeichnet; zu ihnen treten noch verschiedene Eitner entgangene französische Drucke und zahlreiche ungedruckte Werke, deren die Münchener k. Hof- und Staatsbibliothek die weitaus größte Anzahl besitzt, zuweilen mit Angabe der Entstehungszeit und autographen Korrekturen u. dergl. des Komponisten.

im Kloster Weihenstephan hatte Lasso in früheren Jahren viel verkehrt und war trefflich aufgenommen worden. Nun widmete er Kaspar Fras, dem dortigen Abt, den vierten Band von Herzog Wilhelms prächtiger Ausgabe, am 1. Juni 1575.

Über diesem fünfundvierzigsten Lebensjahre unseres Meisters liegt ein eigenartiger Sonnenschein. Aus den 15 erhaltenen Briefen an Herzog Wilhelm spricht so fröhliches Behagen, ob Orlando nun einen verdienten Sänger dem Prinzen empfiehlt, von allerlei vollzogenen Aufträgen berichtet, unter denen solche an Joh. Jakob Fugger und den Rektor der Jesuiten auffallen, oder vor einer Reise nach Landshut bittet, Wilhelm möge nur verhüten, daß er (Lasso) in die Lage versetzt werde „a beuere piu del mio ordinario", ob er drollig von seiner Rückkehr berichtet oder etwa (zwei Tage nach einem eigenhändigen Schreiben der Frau Regina) nochmals für die vom Herzog mitgeschickten Armbänder dankt. Und doch machte gerade in diesem Jahre der Dienst durch die Abwesenheit des zweiten Kapellmeisters Fossa (in Rom) und später durch vorübergehende Wiederübernahme der Kantoreijungen viel Arbeit. In den administrativen Geschäften freilich mochte der Meister etwas entlastet sein, denn die Kapelle zählte im Augenblick nur mehr 39 Personen; daß sie an Trefflichkeit nicht verloren hatte, beweist das in diesem Jahre erschienene zweite Buch Kompositionen der „floridi Virtuosi del Sgr. Duca di Baviera", einer Sammlung unter sich durchweg verschiedener, aber insgesamt meisterlicher Madrigale. Lassos Behagen entsprachen auch seine äußeren Verhältnisse; denn wieder sah er sich im Besitze von 1800 fl., die er, zuerst unschlüssig, ob sie nicht besser in Liegenschaften zu verwerten seien, schließlich bei der herzogl. Kasse deponierte.

Mit Beginn des Jahres 1576 erschien der fünfte Band des Patrocinium, durch eine nicht ohne Selbstbewußtsein abgefaßte Vorrede eingeleitet und dem Abt Ambrosius Mayrhofer von St. Emmeran in Regensburg zugeeignet; am 1. April der dritte Teil der fünfstimmigen Teutschen Lieder, dem soeben aus Italien zurückkehrenden, oben bereits erwähnten Herzog Ernst gewidmet. Während aber Herzog Wilhelm so vertraulich mit Lasso verkehrte, Herzog Ferdinand mit ihm und dem Oberstallmeister Guidobon Ball spielte, scheint sich Herzog Ernst als der einzige

der drei Brüder damals nicht viel aus unserem Meister gemacht zu haben — später (1587) hatte auch er sich Lasso hoch verpflichtet; das erwartete Gegengeschenk blieb nämlich aus und Lasso sah den Herzog „nur Sonntags in der Messe". Vielleicht hing dies Verhalten auch zusammen mit einer allem Anschein nach von Cosimo Bottrigari, Kammerdiener der alten Herzogin Anna, wider unseren Künstler angezettelten Intrige. Es ist dieser Zwischenfall der einzige Augenblick in Lassos Münchener Aufenthalt, wo ihm die Gunst seines Herrn ernstlich abhanden gekommen schien. Zwar bemühte sich Orlandos Freund, der Lizentiat Miller, in dieser Sache, indem er unter Überreichung der eben erschienenen deutschen Lieder um ein Gnadenzeichen für Orlando bat; aber zunächst vergeblich. Schließlich scheint indes Herzog Wilhelm die Angelegenheit wieder leidlich ins reine gebracht zu haben. Seine Freundschaft für Orlando kannte ja kaum Schranken; nicht nur wünschte er alles von Lassos Werken je Gedruckte zu besitzen, er verschrieb sich auf die neuen Kompositionen des Meisters sozusagen noch naß. Die Messe io son ferito, eine Motette „à la façon nouvelle" und deutsche Liedlein wanderten so alsogleich nach Landshut. Auf Befehl seines fürstlichen Freundes edierte Lasso auch zur Jahreswende seine zweistimmigen Sätze, diese kleinen Meistergebilde, deren zeitübliche Bezeichnung summa diligentia compositae auf dem Titelblatt nur voll der Wahrheit entspricht. Ihnen folgten 1575 entstandene dreistimmige Motetten, als Soloterzette gedacht und den drei jungen Herzogen gewidmet. Auch hier zeigt sich in der Beschränkung der Meister. Bei Albrecht V. hatte sich das Gewitter wieder verzogen, wenn es auch noch in der Ferne wetterleuchtete. Dessen sind — wenn auch nicht in der liebenswürdigsten Form dargereichte — Gnadengelder des Jahres 1577 Beweis.

Den 2. Mai 1578 begegnen wir Orlando wieder einmal in Italien, das drittemal seit er in München schaltet, und zwar zu Venedig. Er wohnt bei dem bayerischen Postmeister Bracher, seinem lieben Freund. Außer dem mutmaßlichen Kauf zweier Orgeln ist über diese Reise nichts zu ermitteln. Zu Hause angekommen, erwarb Lasso zu dem bereits in seinem Besitz befindlichen Gut in Putzbrunn (das er bald darnach veräußerte) Liegenschaften in der Hofmark Maisach.

Albrecht V. segnete 1579 das Zeitliche. Mit ihm war die Glanzperiode der bayerischen Hofkapelle, so treffliche Künstler ihr auch noch ferner erhalten blieben, zu Ende. Sogleich beim Regierungswechsel wird der Status des Personals angesichts der $2^1/_2$ Millionen Gulden Passiva, die der neue Herrscher überkam, von 44 auf 22 Kantoreipersonen herabgesetzt; 1581 sind es deren nur siebzehn; zwar wächst die Zahl wieder, aber die frühere Höhe wird nicht mehr erreicht (Maximum 1591 mit 38 Personen). Da und dort verstärkten Musiker im Gewand des Hofkaplans, meist italienische und spanische Geistliche, die verringerte Künstlerschar. Für Lasso persönlich natürlich bedeutete die neue Ära keinen Nachteil; wer vor wenigen Wochen noch an den jetzigen obersten Gebieter schreiben durfte:

„Wenn die Arbeit ir fürstlichen gnaden wol gefelt
Das bringt mir in mein Seckel khain gelt"

war an eine offene Hand gewöhnt. Und in diesem Punkt hat sich Wilhelm auch als Herzog nicht verändert.

Schmerzlich genug mag es freilich für den Meister gewesen sein, sich in die neuen musikalischen Verhältnisse, in denen er über so viel weniger Kräfte für seine Aufführungen gebot, zu finden. Und nun sehen wir Lassos Anhänglichkeit an Herzog Wilhelm im schönsten Licht: In Dresden war am 18. Januar 1580 Scandellus gestorben. Man schien wohl am sächsischen Hofe an die Möglichkeit zu glauben, den bayerischen Kapellmeister gewinnen zu können: Lasso erhielt einen offiziellen Ruf als Scandellus' Nachfolger. Aber er lehnte unterm 13. Februar 1580 ab, und die größte Gefahr, die dem Münchener Musikleben gedroht hatte, war beseitigt. Ja noch mehr: er legte seinem Herzog die bislang empfangenen Zinsen seines deponierten Kapitals zu Füßen, damit zugleich Wilhelms schlechter Finanzlage und religiöser Gesinnung — denn die Kirche verbot, Zinsen zu nehmen — Rechnung tragend. Natürlich akzeptierte der Herzog dies Anerbieten nicht und erstattete alles zurück; Lasso legte sogleich wieder 1000 fl. an und erhielt ab 1581 am Termin St. Thomas 50 fl. Zins von der Hofkammer; auch deponiert er nach dem Tod seiner Schwiegermutter (Ende 1582) neuerlich 1000 fl., wobei die Hofkasse noch einen Ewiggeldbrief auf das Haus des Malers Sustris in Zahlung nahm und Wilhelm groß-

mütig den deponierten Betrag nach oben „abrundete". (Seit 1591 hat Lasso auch Geld auf „des Schwarzendorfers Haus" stehen.)

Das intime Eingehen auf Wilhelms V. Geistesrichtung, das bei dieser Gelegenheit zutage tritt, war noch für andere Vorgänge in Lassos fernerem Leben maßgebend. Diese Richtung aber war eine ausschließlich religiöse. Der Fürst betrachtete als ersten Zweck des Daseins die Erringung der ewigen Seligkeit; unter ihm hieß München das deutsche Rom. Seine einflußreichsten Berater waren die Jesuiten. Ihnen finden wir auch Lasso zugetan. Unter anderen Dingen äußert sich dies in des Meisters Wohlwollen und Fürsorge für das Seminar des Ordens, zu dem er in enge, hier der Kürze halber nicht weiter zu erörternde Beziehungen tritt. Heute noch bewahrt das aus dieser Anstalt hervorgegangene k. Erziehungsinstitut in München ein treffliches zeitgenössisches Originalporträt des Meisters aus dem Jahre 1580, von allen in Holzschnitt, Kupferstich, Aquarell etc. überkommenen Überlieferungen seines leiblichen Menschen weitaus die wertvollste.

Seit 1577 waren Lassos französische Freunde le Roy und Ballard ungemein rührig in Ausgabe seiner Werke. Die Prachtausgaben von Messen und Magnifikats von 1577, 1581 und 1582 zählen zu den herrlichsten Musikdrucken der Zeit. Gegen seine deutschen Nachdrucker konnte sich Lasso seit dem 15. Juni 1581 durch die besondere Gunst auch Kaiser Rudolfs schützen. Diesem Jahr 1581 verdanken wir das des Künstlers Jugendschaffen erhellende, erst jetzt gedruckte Buch Villanellen etc. (dabei das reizende, venetianisch beeinflußte Echolied); es ist bezeichnend für die neue Stimmung, daß Lasso den liebenswürdigen, zuweilen urdrolligen Scherzis nun die Bemerkung voranschickt, wie sich die Veröffentlichung solcher Dinge eigentlich nicht mehr für ihn zieme und er dabei nur der Freunde Drängen gefolgt sei. Als Gegenstück finden wir den Künstler auch in diesem Jahr an einem kirchlichen Werk, Hymnen über das ganze Jahr, in direktem Auftrag des Herzogs an der Arbeit. Dann bringt einen reichen Segen religiöser Kompositionen das Frühjahr 1582. Im Januar nimmt Bischof Julius von Würzburg, bei dem Lassos Name schon längst guten Klang hatte, 9 kürzlich

komponierte Lectionen und 11 Motetten entgegen. Der Stadt Nürnberg eignet der Meister im Februar Sacrae Cantiones 5 vocum zu. In der Vorrede dieses Werks spricht er von einem zweiten Aufenthalt in Nürnberg, über den uns bislang jede Nachricht fehlt. Der Rat der alten Reichsstadt zeigte sich umgehend unterm 19. Februar erkenntlich und verehrte Orlando „für die dedicirten gesang" 36 fl., die soll man „von den geistlichen guetern nehmen".

Endlich im März gelangen an den kunstverständigen und kunstfördernden Jakob Fugger sechsstimmige Motetten, gleichfalls erst vor kurzem entstanden. Vielleicht übergab sie Lasso persönlich; wir wissen, daß er dieses Jahr einmal mit andern Musikern nach Augsburg hinübergeritten war.

Gegengeschenke in Geld scheinen dem Meister bei seinen Widmungen am willkommensten gewesen zu sein; denn es zeigt sich, daß er goldene Becher, die hohe Herren auch an Musiker verschenkten, zu wiederholten Malen wieder verkaufte. Und dies hatte er doch, als Kapitalist, Hypothekenbesitzer und (seit 15. Februar 1581) Besitzer eines zweiten Hauses in der Graggenau „nicht nötig", zumal er 1583 wieder 1000 fl., wie erwähnt, auf Verzinsung „vnterthenigist anzulegen" in der Lage war.

Hatte Orlando den Söhnen Albrechts V. deutsche Lieder zugeeignet, so wiederholte er diese Gabe nun bei Wilhelms V. Sprößling Maximilian; im gleichen Jahre (1583) erschien eine Gesamtausgabe seiner früheren fünfstimmigen deutschen Gesänge.

Nachdem das Trauerjahr für die alte Frau Wäckinger vorüber war, machte nun auch des Meisters Schwager Alexander, dermalen Gerichtsschreiber in Erding, Hochzeit. Mit dem Geschenk des Herzogs, einem (allerdings nicht sehr kostbaren) goldenen Becher, mit Weib und Kindern mag sich da Lasso eingefunden haben. War ihm ja ein reicher Kindersegen zuteil geworden (in Anbetracht seiner zahlreichen Familie sieht man des Künstlers Sparsamkeit auch in anderem Licht). Ferdinand, der älteste Sohn, war nun freilich schon seit März wohlbestallter Hofmusiker. Er trat dann nach Pfingsten 1585 in hohenzollernsche Dienste, durch seinen Bruder Rudolf ersetzt[1]).

---

1) Des näheren auf Lassos Familie und Nachkommen einzugehen, über die ein viel reichhaltigeres archivalisches Material vorliegt, wie über den Meister selbst, scheint hier nicht am Platze.

Ein Ereignis des Jahres 1584 gehört durch Westenrieders (beiläufig bemerkt nicht fehlerfreie) Wiedergabe zu den bekanntesten Vorgängen in Lassos Leben. Es wird berichtet, daß bei der Fronleichnamsprozession dieses Jahres jedesmal beim Anstimmen von des Meisters Motette Gustate et videte durch die Hofkapelle das schlechte Wetter sich aufgehellt und die Sonne zu scheinen angefangen habe: so erzählt uns originaliter ausführlich der Lizentiat Miller, Orlandos obenerwähnter intimer Freund, mit mancherlei anderen interessanten Details über die Verwendung der Hofkapelle bei diesem Fest. Im gleichen Jahr 1584 erschienen auch endlich die Bußpsalmen mit Wilhelms V. ausdrücklicher Genehmigung im Druck.

September/Oktober 1585 finden wir Lasso wieder in Italien. Aber nicht Zanni, Springer oder Tonkünstler suchte er dort. Die Zeiten waren verändert. Nach Loreto wallfahrt der Meister mit Joseph Ascanio, seinem Organisten. Gewiß hing diese Reise mit Wilhelms V. eigener Pilgerfahrt des gleichen Jahres an die geweihte Stätte zusammen. Ein herzoglicher Empfehlungsbrief an Alphons von Ferrara und 400 Gulden Reisegeld begleiteten die beiden, die Aufnahme am estensischen Hofe war diesmal glänzend. Nicht genug konnte Orlando bei seiner Rückkehr die Gunst des Fürsten rühmen, nicht genug die ausgezeichnete Hofmusik Alfonsos. „Orlando hört dieselbe immer im Geist und mag meine Musik nicht mehr loben", schreibt Wilhelm V. Wenige Monate vor seiner Abreise, am 1. Mai, hatte Lasso dem als Gönner Philippo del Montes, Luca Marenzios, Claudio Merulos usf. bekannten Grafen Mario Bevilacqua ein erst kürzlich entstandenes Buch Madrigale gewidmet — nach langer Pause auch diese Kunstgattung wieder bereichernd. Er hatte dieselben komponiert „in seinen Mußestunden" zwischen Dienst und „piu graui studi" — ein interessantes Zeugnis für die Einschätzung des Madrigals als leichteres Genre. Neben diesem weltlichen Werk durften die kirchlichen nicht fehlen: ein Buch Lamentationes Jeremiae wurde unterm 1. März dem Abt Johann Benedikt von Benediktbeuern zugeschrieben. Von allen bayrischen Klöstern erfuhr ja in dessen Abtei die Musik damals die hervorragendste Pflege. Dann ging unterm 1. Mai an Eitelfritz von Hohenzollern, der eine auserlesene Kapelle hielt und, wie das

Inventar seiner Musikbibliothek erweist, zahlreiche Kompositionen Lassos von ihr aufführen ließ, eine Sammlung neuer Motetten, Cantica sacra, ab — zweifelsohne der Vorreiter für des Meisters eben bei Eitelfritz in Dienst tretenden Sohn Ferdinand. Endlich empfing Alex. Fugger, Dompropst von Freising, ein neues Buch Motetten. Des Meisters Kompositionstätigkeit in dieser Zeit muß geradezu fieberhaft genannt werden. Im nächsten Jahre 1587 veröffentlicht er 4-, 5- und 6stimmige Madrigale und eignet sie seinem langjährigen Freund Dr. Thomas Mermann, einer der einflußreichsten Personen am Hofe, zu; im gleichen Jahre empfängt Herzog Ernst, nunmehr also Erzbischof von Köln, 13 Magnifikat. Eine derartige fortgesetzte Anspannung der Kräfte in höherem Alter konnte nicht ohne schädliche Folgen bleiben. Schon früher hatte Lasso etwan über melancholische Stimmungen geklagt; nun bildete sich eine Art psychisches Leiden heraus, das ihm zunächst wohl noch fortgesetzt zu arbeiten gestattete, aber doch langsame Abnahme der Kräfte herbeigeführt zu haben scheint.

Im Januar 1587 hatte Wilhelm seinem treuen, eben wieder — zum letztenmal — in Italien (Venedig) weilenden Diener einen Garten zu Schöngeising (an der Amper) geschenkt; alten Nachrichten zufolge soll sich dort ein „Sauerbrunnen" befunden haben. Man ist nun versucht, jene Schenkung mit der heilsamen Quelle in Verbindung zu bringen und daraus Schlüsse auf Wilhelms V. Motive und Lassos Krankheit herzuleiten. Allein von fachmännisch-geologischer Seite wird die Möglichkeit des Vorkommens ähnlicher Wässer in Schöngeising geleugnet, auch ergab die chemische Untersuchung des dortigen Brunnenwassers keine Anhaltspunkte. Eingerichtet hatte sich Lasso trefflich in dem idyllischen Waldtale, er machte Geschäfte mit seiner Umgebung, und auch die für einen Gutsbesitzer üblichen Händel mit einem mächtigen Nachbarn dürfen nicht fehlen. Eine von Orlando (wie an andern Orten) in der Schöngeisinger Kirche betätigte Stiftung ist in den Kirchenrechnungen noch lange zu verfolgen. — Am 6. Dezember wurde der gealterte Meister durch des Herzogs besondere Gnade auch vom Dienst nach Belieben freigegeben und der Sorgen für seine Familie enthoben; wer aber sein ganzes Leben gearbeitet hat, gewöhnt sich nicht an

Untätigkeit: 1588 präsentierte Lasso dem Abt Gallus von Ottobeuern ein Psalmenwerk gemeinsam[1]) mit seinem Sohne Rudolf, dessen Hochzeit er 1586 hatte beiwohnen dürfen (der Herzog schickte einen sehr kostbaren Becher hiezu als Angebinde). Rudolfs Besoldung war allmählich von 50 fl. auf 102 fl. gestiegen (1587). Später (1589) erhielt er dann in Erfüllung früherer Zusage 200 fl.; den gleichen Betrag sein Bruder Ferdinand, der am 1. Januar 1590 wieder in die bayerische Hofkapelle eintrat. 1592 gehört derselben auch der vierte Sohn des Meisters, Ernst, mit 50 fl. Gehalt an. Orlando selbst bezog 1575—92 550 fl. jährlich, von da bis an sein Ende 840 fl.

Auch das Jahr 1589 verging nicht ohne Publikation eines Werkes, nämlich von 6 Messen an Abt Georg von Weingarten. Orlando überbrachte dieselben persönlich nebst vertraulichen Aufträgen seines Herzogs (Ende Mai), ward ausgezeichnet aufgenommen und erhielt im kommenden Februar auch ein Fäßchen Wein aus Weingarten. Desgleichen sandte er die Messen nach Würzburg und erhielt hiefür vom Domkapitel 10 fl. Dann erblicken 1590 deutsche und französische Lieder („so ich nechst verloffener Täg in die Musik gebracht", schreibt der Komponist) die Öffentlichkeit. Aber es klingt schon wie ein Beweis der abgenommenen Kräfte, wenn der Künstler bemerkt: „Diese Lieder, so vielleicht die letzten seyn werden, welche ich inn diese sprach zu componiren bedacht bin." Nun aber, bislang unerhört bei Lasso, finden wir eine fast vierjährige Pause in seinen Publikationen; damals, nach Ferdinands Rückkunft nach München, trat ja die Katastrophe ein, von der Frau Regina schreibt, daß ihr Gatte, „wie ich pin von geising haim kumen, mich nit hat wöllen kennen óder mit mir oder schier mit niemandt wellen Rätten".

Freund Mermann brachte den Kranken wohl wieder zum Bessern, allein er ist „gleich mer so selzam worn"; es scheint nur ein Beweis starken Pflichtgefühls, wenn wir von Lasso erfahren, daß er damals seinen Dienst verlassen wollte, dem er sich in vollbewußten Momenten doch nicht mehr gewachsen

---

1) Schon früher (1586) war Lasso als Komponist gemeinsam mit Ferdinand und Rudolf in einem Madrigalsammelwerk des bayr. Hofmusikers Julius Gigli aufgetreten. Vater und Söhne bearbeiteten (wie alle teilnehmenden Komponisten) den gleichen Text, wodurch man für den Grad des jeweiligen persönlichen Talents der Tonsetzer einen hübschen Maßstab gewinnt.

fühlen konnte. Merkwürdigerweise nahm aber kurz vor des Meisters Tode die Krankheit wenigstens vorübergehend eine günstige Wendung. 1593 befand sich Lasso nämlich doch so weit, daß er seinen Dienst am Fronleichnamsfeste versehen, ja daß er sogar mit seinem Herzog auf den Regensburger Reichstag ziehen konnte. Hier traf er mit Philipp del Monte und anderen berühmten Künstlern zusammen. Es ist uns aus diesen Tagen noch ein interessantes Dokument über den Meister überliefert, nämlich seine Beteiligung an einem Disput über die neuen musikalischen Theorien, welche die Welt immer stärker zu bewegen angefangen hatten.

In diesem Jahr hat der herzogliche Kupferstecher Johann Sadeler Lasso gestochen. Ich halte die Angabe auf dem Stich, Lasso sei damals 61 Jahre alt gewesen, für irrig mit Rücksicht auf Orlandos Alter und schwankenden Gesundheitszustand. — Das Bild selbst zeigt den Künstler mit einer gewaltigen Glatze, nur hinter den Schläfen setzt noch ein Kranz weißer Löckchen an. Das Gesicht ist von den Mühen des Lebens womöglich noch feiner modelliert; ein kleiner Schmerbauch rückt die schwere goldene Gnadenkette mehr nach vorwärts. In dieser letzten Spanne des Lebens scheint dem Meister länger zu arbeiten nochmals vergönnt gewesen zu sein. Denn wenige Tage vor seinem Tode am 8. und 24. Mai schenkt er der Welt noch zwei größere Werke, sechsstimmige Cantiones sacrae und die Lagrime di S. Pietro, Papst Clemens VIII. gewidmet. In den ersteren aber singt er: Musica Dei donum optimi, trahit homines, trahit Deos . . .

Am 14. Juni 1594, wie längst feststeht, schloß Orlando di Lasso die Augen. Er wurde auf dem Franziskaner-Friedhof begraben; 1595 setzte ihm die Familie einen Grabstein, der heute noch im Garten des k. Nationalmuseums aufbewahrt ist. Des Meisters Witwe folgte nach sechs Jahren ihrem Gatten nach († 5. Juni 1600); die beiden ältesten Söhne gehörten bis an ihr Lebensende der Hofkapelle an: Ferdinand seit 1602 als Kapellmeister († 1609), Rudolf als „bestellter Komponist“ und Organist († 1626).

II

Die Beschreibung eines Künstlerlebens, selbst wenn sie aus einem Trümmerhaufen mehr oder minder zufällig auf uns gekommener kleiner Notizen heraus einigermaßen zusammenhängend zu ermöglichen sein sollte, ist eitel Schall und Rauch, findet sie nicht ihren Widerhall in Erforschung von des Künstlers Werken. Hier können nur einige Hauptpunkte kurz angedeutet werden.

Lasso bedeutet mit Palestrina den Abschluß jener großen musikgeschichtlichen Periode, die, aus englischer Kunstweise, aus italienischem und französischem Musiktreiben genährt, sich in den verschiedenen niederländischen Schulen abwickelte. Im Mittelpunkt dieser Entwicklung steht als vollauf würdiger Vorgänger Lassos und Palestrinas Josquin de Près mit einem stattlichen Stabe hochbegabter mittelbarer und unmittelbarer Schüler, die den letzten Weg bis zu Lasso vorbereiten, ja, wie Clemens non Papa, in Lassos unmittelbarste Nähe heranreichen.

Den gewaltigen inneren Geist im Schaffen dieser Künstler zu ahnen, ist nun wohl jedem fühlsamen Gemüte gegeben; dies Schaffen aber voll zu erfassen, hat für unser modernes Musikempfinden seine Schwierigkeiten.

Denn wesentliche Faktoren dieses unseres Musikempfindens sind von dem der Alten völlig verschieden. Unsere Tonalität ist Dur und Moll, die der Alten ist die der Kirchentonarten, Tonreihen, die uns lange als unbefriedigend erscheinen, bis wir uns ganz in sie eingelebt haben; dann freilich geht uns der eigentümliche Ausdruck einer jeden derselben auf, die seltsame Charakteristik, die sie den in ihren Rahmen gebannten Weisen verleiht. Unsere Auffassung des Tonsystems sodann ist eine vertikale, gegründet in der Verwandtschaft von Tönen und Akkorden; die der Alten eine horizontale, stimmindividualisierende, gegründet in einer, aus eben diesen in sich selbständigen, frei zusammentretenden Stimmen resultierenden Polyphonie; ein Prinzip, dessen Konsequenzen zwar, wie aus dem Folgenden ersichtlich, zu Lassos Zeit gemildert worden war, aber immerhin noch kräftig wirkend weiterbestand.

Hören wir nun auf unsere gewohnte Weise bei den alten Meistern nach einer melodisch bevorzugten Oberstimme statt auf den schwungvollen, gleichwertigen Gesang einer jeden ein-

zelnen Stimme, so haben wir freilich den Standpunkt verfehlt, gewinnen den Eindruck von Monotonie und staunen über die fremdartigen Wendungen und Schlüsse.

Josquin und viele seiner Kunstgenossen und Nachfolger lebten zeitweise in Italien; Josquin nachweislich zu Rom und Florenz im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Was dies besagen will, liegt vor aller Augen. War ja das Florenz Lorenzo Magnificos die Hochburg der Frührenaissance, der Mittelpunkt des allgemeinen geistigen Lebens. In diesen Zeiten gewahren wir freilich auch die altherkömmliche italienische Musikübung, einstimmige Gesänge mit Lautenbegleitung; als die offiziellen Träger der Kunstpflege aber erweisen sich die Niederländer. Man fragt sich nun allerdings erstaunt, wie es möglich sein konnte, daß Italien mit seiner reichen Vergangenheit in einer so unglaublich schöpferkräftigen Zeit seine vornehmsten Musikbedürfnisse bei Ausländern deckte, mit einer Kunstweise, die wohl in der individuellen Ausgestaltung der einzelnen Stimme den Geist der Renaissance widerspiegelt, ihn aber in der absoluten Gleichberechtigung dieser Stimmen (denn auch der Tenor, die sog. Hauptstimme der alten Komposition, ist dennoch nicht Hauptstimme in unserm heutigen Sinn) wieder verleugnet.

Im weiteren Verlauf unserer Epoche allerdings erschließt sich uns auch wieder der italienische Renaissancegeist in greifbaren und kunstmäßigen heimischen musikalischen Produktionen. Man erkennt in uns erhaltenen italienischen weltlichen mehrstimmigen Gesangs-Kompositionen aus der Zeit um 1500 den Versuch, jene symmetrischen Lautengesänge, die Gesellschaftsmusik der Frührenaissance, ins Niederländische zu übertragen. Dies Element, nämlich die Frottolen, Giustinianen, Oden usf., fließt nun mit der reinen niederländischen Kunstweise in ein Gebilde zusammen, das eine qualitativ und quantitativ großartige Pflege in Italien erfährt, in das Madrigal.

Genau wie bei der Vereinigung zweier Ströme läßt sich auch hier noch ziemlich lange die Zweiheit der sich Vereinigenden unterscheiden. Das frühe Madrigal kennt je eine Richtung, in der hier das italienisch homophone, symmetrisch durchsichtige, dort das niederländisch polyphone Wesen stärker ausgeprägt ist. Im späteren Madrigal endlich haben sich die Zuflüsse eben-

mäßig durchdrungen, „das feine Gewebe lebendiger Stimmen zeigt sich in ihm verbunden mit dem klassischen Zuge der italienischen Melodie und jener Klarheit der Ausführung, die jede Linie wirksam werden", die den Ton aber auch dem Wortausdruck gefügiger erscheinen läßt. Die letzten Frottolen kennen wir aus dem Jahre 1531; die ersten Madrigale sind 1533 nachweisbar. 1537 erscheint nun noch eine Kunstgattung, die vieles mit der Frottole gemeinsam hat, aber sich dauernd neben dem Madrigal hält, die Villanelle. Das Verhältnis von Villanelle zu Frottole ist noch nicht ganz geklärt. Soviel bis jetzt zu sehen ist, diente von zwei Gattungen Villanellen die kunstmäßige, nämlich die nicht dreistimmige Villanelle, den Komponisten dazu, die mit Verschwinden der Frottole anscheinend heimatlosen italienischen Elemente Symmetrie und Homophonie insofern unverfälscht zu konservieren, als überhaupt eine kunstmäßige Satzart außerhalb der niederländischen Faktur möglich war. Diese Villanelle tritt somit in die Stelle der Frottole, nur ist sie im Besitz geklärterer Technik und übermittelt uns das Volkslied an Stelle des Gesellschaftslieds.

Wenige Jahre nach dem Erscheinen der Villanellen tritt der junge Lasso auf den Plan. In einer niederländischen Kantorei erzogen, in den aufnahmegünstigsten Jahren des Lebens unter den Augen eines Vertreters streng niederländischer Weise musikalisch aufwachsend, lacht ihn von allen Seiten des Daseins die volle Kultur der Renaissance an.

Es ist jeder Zweifel ausgeschlossen, daß der Geist dieser Kultur nicht im Wesen eines so intelligenten und eindrucksfähigen Knaben und Jünglings mächtig Wurzel faßte; denn, um nur eines der äußerlichen Anzeichen hervorzuheben, stand doch Orlandos zweiter Brotherr Battista d'Azzia nachweislich persönlich mitten im Treiben der Hochrenaissance, als hervorragendes Mitglied neapolitanischer Akademien; Orlandos innige Beschäftigung aber mit dem Abgott der Zeit Petrarca und der petrarchisierenden Lyrik des Jahrhunderts, die er mit seinen Zeitgenossen teilt, wie die Hinneigung zu den seinem Naturell besonders zusagenden grotesken Produkten der Renaissancedichtung, Sprachmengerei und der in Aufnahme kommenden Stegreif-Komödie (dem Maccaronischen und der Commedia del arte) zeigen die in dem Meister aufgegangene Saat.

Im Madrigal nun findet Lasso zunächst im Umkreis seiner Kunst die einzige Form vor, in welche die neuen Eindrücke musikalisch sich umsetzen lassen. Aber hiezu reicht die niederländische Technik allein nicht aus. Das Fehlende bietet die Villanelle. Ist es ein Wunder, daß sich Orlando, wie dies aus Villanellentexten im neapolitanischen Dialekt erweislich ist, nach den Mailänder Tagen mit der vorzugsweise niederländischen Signatur ihres Musiktreibens nun auf dem Gebiet dieser kleinen Gattung ausgiebig versuchte, zumal an deren Stammsitz Neapel, wo ihm solche Gebilde auf Weg und Steg in die Ohren klingen mußten?

Die Pflege der Villanelle hat aber Lasso für das Madrigal trefflich vorbereitet, ihn befähigt, in den Entwicklungsgang desselben klärend einzugreifen. Wenn damals beispielsweise Barrè und Gero als Vertreter der italienischen Richtung im jungen Madrigal mit diesem Namen Schöpfungen belegen, in denen Homophonie und Symmetrie in erster Linie vorwalten, so verweist Orlando in diesem Stil gehaltene Gebilde zur Villanelle. Madrigal ist ihm ein Tonsatz, weniger kunstvoll und ungebundener polyphon als Willaert, dem Hauptvertreter der niederländischen Weise in der jungen Madrigalkomposition (der ja auch Villanellen komponiert hat, aber ohne für das Madrigal, soviel bis jetzt ersichtlich, davon in dieser Weise zu profitieren) — aber kontrapunktisch strenger und organischer gestaltet als den Barrè und Gero. So erscheint in Orlando die Ineinsbildung der beiden Faktoren des Madrigals vollzogen; mit Bewußtsein, wie man sich aus seinem Sammelwerk von 1555, das gleicherweise Madrigale und Villanellen enthält, überzeugen kann.

Das Madrigal ist nun für Lassos Schaffen von tiefgreifendem Einfluß geworden. Die ersten zehn Jahre nach seinem öffentlichen Hervortreten als Komponist hat diese Gattung den Vorzug unter des Meisters Arbeiten. Dennoch ist merkwürdigerweise in Orlando nicht der überragende Madrigalkomponist des Jahrhunderts erstanden. Die eminenteste Bedeutung des Madrigals für ihn wurzelt vielmehr darin, daß er die Prinzipien desselben in andere Formen, hauptsächlich die Motette, hineintrug; die Alteration der diatonischen Leitern durch Chromatik, die sich in der Madrigalkomposition am häufigsten vorfindet,

hat Lasso hiebei gleichfalls der Motette, vielleicht als der erste, zugeführt, von ihr aber, faßt man die ganze Zahl seiner Schöpfungen ins Auge, nur sparsam und immer geschmackvoll, noch am meisten in früheren Werken, Gebrauch gemacht. Denn so trefflich er auch die neuen Kunstmittel zu handhaben verstand (was seine Zeitgenossen bewundernd anerkennen), im Innersten stand Lasso auf dem Boden der alten Theorie. — Die Motette T i m o r u n d t r e m o r u. a. zeigt chromatische Wendungen; scherzweise sagt von ihr der Meister in einem Brief an Wilhelm V. (11. März 1578): „s'intende anco che quatro fiaschi di semitonj per be quadro, sono stati fatti colonellj Di timor et tremor, del lasso."

Auf den großen Motettenkomponisten, insbesondere auf den großen kirchlichen Komponisten schien Lassos Entwicklung nicht von Anfang an loszusteuern. Von dem Frühling der Renaissance, der auch ihn erfüllte, hob sich zwar dem Meister schon bei seinem Aufenthalt in Neapel, Rom und Antwerpen deutlich ab, was später auf ihn so mächtig einwirkte: der Geist der Gegenreformation. Zu starker Beeinflussung seines Schaffens aber gelangte diese Kraft damals noch nicht; vielmehr vollzieht sich Lassos Entwicklung auch in der nächsten Zeit, in Antwerpen, wie in den ersten Jahren seines bayerischen Aufenthaltes in vorwiegend weltlich heiterem Sinn.

Neben den Villanellen und Madrigalen pflegt Orlando eifrig das weltliche Lied seiner Muttersprache, das C h a n s o n. In der Entwicklung dieser Form waren schon vor Josquin gewisse Eigentümlichkeiten mehr oder weniger energisch ausgeprägt. Mit und nach jenem herrlichen Meister kann man zwei Chansonstile unterscheiden, deren charakteristischerer auf Gewinnung von Grazie, Leichtigkeit, Esprit, bei sentimentalen Vorwürfen auf einen eigenartigen, wie durch feine Bildung gezügelten Gefühlserguß abzielt. In die Fortbildung dieses besonderen Zweiges tragen die Franzosen noch ihr gallisches Naturell hinein, mengen in hastiger Produktion dann madrigalische Elemente bei, verlieren im Schmutz mancherlei von der hohen Technik — gehen aber schließlich mit einem neuen feingegliederten, lebensvollen Gebilde aus dem Prozeß hervor. Den gallischen Chansonisten nun sehen wir Lasso folgen, doch mit Vorbehalt. Gleich Jannequin über-

trägt er Madrigalismen, wie selbst die Villanellen f o r m auf das französische Lied, niemals aber geschieht dies mit daraus erfolgender kontrapunktischer Verflachung. So bietet uns der Meister in seinem Chanson ein höchst feingewobenes, licht- und anmutvolles Gebilde, bei oft genial kunstmäßiger Ineinanderflechtung organisch entwickelter Melismen; wie aber diese Melismen bei echter Kürze im Ausdruck des Textes bis aufs Letzte prägnant erscheinen — das hat vor ihm in der Musikgeschichte nicht seinesgleichen.

In späteren Jahren hat sich Orlando auch, dem genius loci seinen Tribut zollend, zum d e u t s c h e n L i e d gewandt und, wie oben erwähnt, dasselbe seiner traditionellen vierstimmigen Form in der Mehrzahl seiner einschlägigen Schöpfungen entkleidet. Im Mischcharakter des Niederländers war bei unserem Künstler das germanische Element bedeutend entwickelt; Tiefe, Klarheit und Kraft standen dem Meister vollauf zu Gebote: aber es fehlt ihm, was gerade das schönste Merkmal des alten deutschen Liedes bildet, jene innige, zarte, trauliche, heimliche Stimmung, das süße Dämmerlicht. Für das deutsche Lied im großen und ganzen genommen — denn auch hier hat uns Orlando einzelne Perlen geschenkt — war er eine zu kosmopolitische und im besten Sinn des Wortes raffinierte Natur. Was für das Chanson ein Vorzug war, wurde hier zum Mangel.

Unerhört in der Kunstgeschichte ist der Bildungsgang G. F. Händels. Nach einem langen, höchst produktionsreichen Leben erst gelangt der Meister auf das Gebiet, auf dem er seine größten, unsterblichen Kunsttaten vollführen soll — unverloren, ja hochförderlich ist ihm hiebei, was er früher geschaffen. Lassos Bildungsgang bietet einige Analogien. Nur vollzieht sich bei unserem Künstler die Umwandlung viel früher.

Des bayerischen Herzogs Albrecht' V. Vater hatte sich der Reformation gegenüber voll und ganz auf den katholischen Standpunkt gestellt. Albrecht V. trat mit seiner kirchlichen Politik nicht sogleich in die Fußtapfen seines Vorgängers. Die Stellung zu der großen Zeitfrage ist im ersten Jahrzehnt seiner Regierung vielmehr schwankend und unsicher. Um diese Zeit kam Lasso nach München. Allein allmählich drang bei dem Herzog der Einfluß der seit 1555 neu und dauernd in München angesiedelten

Jesuiten durch; eine Gesandtschaft des Nuntius Ormanetti mit einem eigenhändigen Schreiben Pius' IV., eine Zusammenkunft mit dem Kaiser und den drei geistlichen Kurfürsten in Wien, endlich die Stellungnahme des protestantischen Adels — alle diese Dinge wandelten Albrechts Politik um in eine nunmehr anhebende energische Bekämpfung des Protestantismus.

Rückhaltlose Ergebenheit gegen das herzogliche Haus und inneres Ergriffenwerden von dem wiedergeborenen und auf dem Trienter Konzil dogmatisch fixierten Katholizismus führten nun Lassos schöpferische Kräfte vorzugsweise dem Dienst der Kirche zu.

Des unvergeßlichen Spitta Meinung, auch in Bayern habe man der Tonkunst lediglich ästhetisches Interesse beigelegt und Orlandos Schaffen würde wesentlich dasselbe geblieben sein, hätte es eine Gegenreformation und ein tridentinisches Konzil überhaupt nicht gegeben, vermag der Verfasser nicht zu teilen. Kirchliche Bedeutung neben der künstlerischen legt Lasso selbst der Musik in vielen Vorreden seiner Werke bei; Herzog Wilhelm V. aber hält 1582 den Ständen, die eine neuerliche Reduktion der Kapelle verlangen, vor, daß auch „sölhe cantorej, wie angedeudt, fürnemblich den gottesdienst in vhil weg(en) befhördern thuett".

Deutlich aber spricht für Lassos allmähliche Umwandlung durch die neuen Dinge eine Statistik seiner Arbeiten. Vor 1564 befinden sich unter 10 geschlossen erschienenen Werken (1555—64) 7 weltliche, 2 geistliche und ein gemischtes Opus mit zusammen 187 Tonsätzen; hievon stehen aber 141 weltlichen nur 47 geistliche Nummern gegenüber, zu denen handschriftlich noch einige Messen und die Bußpsalmen treten. Nach 1564 kehrt sich das Verhältnis um, wie schon ein Blick in Eitners Verzeichnis von Orlandos Werken dartut, die weltlichen Kompositionen sind immer noch zahlreich, aber die musica sacra überwiegt.

Nun entwickelte sich Lasso zu dem großen Kirchenkomponisten, als den ihn die Welt kennt. In sein gesteigertes kirchenmusikalisches Schaffen aber bringt er seine weltliche Vergangenheit mit; er bringt mit die Technik des Madrigals, gehen wir tiefer, den Menschen von Fleisch und Blut, das Kind der Renaissance, das Gut und Böse kennt, mit beiden Füßen auf der Erde wandelt. Dies Menschenkind wendet nun sein Sinnen ab von den Dingen dieser Welt und schreit zu seinem Gott um Hilfe und Gnade,

es redet zu ihm in Tönen gesteigerten Gefühls — aber es kann sich seiner Menschennatur nicht entäußern. Vielleicht bedeuten die Bußpsalmen (1559/60) das erste Wahrzeichen des sich vollziehenden innerlichen Umschwungs. An ihnen priesen die Zeitgenossen besonders die Beherrschung und Verwertung einer Tonsprache, die voll den Inhalt des textlichen Vorwurfs erschöpfe, die Dinge wie lebendige Handlung dem Hörer vor die Seele führte, damals musica reservata genannt — der Musik als Ausdruck.

Dies Hinstreben des lebenden, schaffenden, sündigenden, siegenden Wesens zur höchsten Macht in Lassos kirchlichen Werken gegenüber den der irdischen Schlacken baren Tönen, in denen der große Pränestiner nicht Menschen, Engel reden läßt, ist, was Lasso fundamental von Palästrina unterscheidet.

Man hat letzteres Meisters Eigenart durch den gregorianischen Gesang begründet, in dem sein Melos wurzle; das ist sicherlich insofern richtig, als kein anderer Künstler die alten Weisen so methodisch durchgearbeitet hat wie er. Obwohl schon als treuer Jünger seiner Schule ein fleißiger Bearbeiter des cantus gregorianus, bleibt Lasso doch auf diesem Gebiet quantitativ wie qualitativ weit gegen Palästrina zurück. Groß macht Lasso die Freiheit. Aus diesem Grunde ist auch die Messe, in der die alten Tonsetzer die gewichtigsten Proben strenger Tüchtigkeit abzulegen gewohnt waren, nicht sein Gebiet par excellence, so herrliche Prachtstücke er auch auf demselben geschaffen hat. Dies Gebiet ist vielmehr die Motette. Ich stehe nicht an, Lasso für den größten Motettenkomponisten aller Zeiten zu erklären. In den reifsten Werken dieser Gattung ist er ganz er selbst, alles drängt nach Ausdruck, nach Erleichterung der geschwellten Brust; eine starke Natur, erfüllt von verzehrendem Feuer sich mitzuteilen, ringt aus dem tiefsten Grund ihres Herzens die Töne los, die sie hinaufschickt zu dem fernen jenseitigen höchsten Wesen . . .

Drei Kräfte hauptsächlich haben wir in Lasso wirksam gesehen: den Eigengeist der niederländischen Kunst, Renaissance, Gegenreformation. In anderer Stärke wirken dieselben auch auf den Italiener Palästrina. Das aber ist das wunderbare Spiel der Natur, daß in besonders gesegneten Tagen, im Höhepunkt einer Entwicklung die letzte höchste Leistung „in der Zweiheit ver-

schiedener Individualitäten zum Ausdruck kommt; die Natur scheint sich dieser Zweiheit auch zu bedienen, um gewisse Gegensätze des künstlerischen Schaffens aufrechtzuhalten, die so alt sind wie das künstlerische Schaffen überhaupt".

Mitteilungen über eine Handschrift und ein neues Bildnis Orlando di Lassos[1])

Die Münchener Staatsbibliothek besitzt die moderne handschriftliche Partitur eines Lassoschen Werkes, zu welcher J. J. Maier im Katalog bemerkte: hergestellt nach einem gleichzeitigen Pergamentmanuskript der Wiener k. k. Hofbibliothek. Ich hatte mir bereits vorgenommen, gelegentlich diese Vorlage einzusehen, als Herr Dr. Josef Mantuani in besonderer Freundlichkeit mir von einer kostbaren, aus vier Stimmbänden bestehenden Pergamenthandschrift der Wiener Hofbibliothek mit Kompositionen Lassos Mitteilung machte, in deren Alt-, Baß- und Tenorbande sich am Schlusse je ein Porträt des Autors befände. Dank dem freundlichen Entgegenkommen der k. k. Bibliothekdirektion konnte ich diese Handschrift in München mit Muße studieren. Es ist der von Maier erwähnte Codex. Ob ihn der ausgezeichnete Mann einmal selbst in Händen hatte, ist mir nicht bekannt; doch möchte ich daran zweifeln, obwohl Maier manches wichtige Forschungsresultat mit ins Grab genommen hat, und eher annehmen, daß die Münchener fragliche Partitur seiner Zeit in Wien hergestellt worden ist. Bei der Wichtigkeit des Codex aber sei mir verstattet, schon heute einiges darüber mitzuteilen.

Wie Herr Dr. Mantuani bemerkt, wurde der kostbare Schatz durch die Wiener Bibliothek im Jahre 1854 vom Antiquar Butsch in Augsburg erworben. Vielleicht hat Butsch denselben vorher in München angeboten, ermitteln läßt sich hierüber nichts; J. J. Maier war damals noch Kontrapunktlehrer an der Münchener Musikschule. Jedenfalls aber ist unerfindlich, wie das Stück überhaupt in den Handel kam, und sehr bedauerlich, daß es sich heute nicht in bayerischem Besitz befindet.

1) Allgemeine Musikzeitung 1899.

Die Handschrift besteht aus vier Stimmbänden in Querquart. Jeder derselben ist in dunkelroten, prachtvollen Samt gebunden; Vorder- und Rückdeckel waren mit je vier gravierten, vergoldeten Eckbeschlägen und einem Mittelbeschläge verziert und konnten mit Schließen zusammengefaßt werden. Doch ist nur noch der Cantus seiner äußeren Gestalt nach völlig intakt erhalten; am Contratenor (Altus) fehlt eine Schließe, am Tenor ist nur das Eckbeschläg des Vorderdeckels erhalten, am Bassus fehlen die Mittelbeschläge. Auf die künstlerische und kunstgewerbliche Ausschmückung der Handschrift hier einzugehen, ist nicht meine Absicht; ich verzichte also auf eine genauere Beschreibung, hier der geätzten und gravierten Figuren, wie später der den Text schmückenden farbigen Ornamente, Initialen und Darstellungen. Die Mittelbeschläge enthalten indes sachlich Wichtiges: zu oberst die Angabe der Stimmgattung (CANTVS u. ff.), darunter das löwengekrönte bayerische Wappen und diesem zur Seite die Buchstaben A H, welche, wie aus dem Folgenden erhellt, zu lesen sind „Albrecht, Herzog".

Der Inhalt der Stimmbücher ist eingetragen auf Pergamentblättern von durchschnittlich 25 cm Breite und 17½ cm Höhe. Der Cantus umfaßt 37, der Altus 40, der Tenor 37, der Bassus 36 Blätter, darunter jeweils 2—4 unbeschriebene am Anfang und am Schlusse. Nach den letzten Notenseiten folgte in allen vier Bänden ein Porträt Lassos, das, wie der gesamte bildnerische Schmuck, in Gouache ausgeführt ist. Doch sind heute nur noch drei dieser Bildnisse erhalten; das ehedem im Cantus befindliche wurde von einem früheren Inhaber des Codex, und zwar offenbar mit einiger Sorgfalt, herausgeschnitten.

Von diesen drei Porträts ist meines Erachtens das in der Baßstimme enthaltene das zuerst hergestellte und naturgetreueste. Der Leser sieht es zu Anfang dieses Buches reproduziert.

Unmittelbar nach der Natur scheint keines der Bilder gemalt; das erste dürfte in der Zeichnung nach einer Naturskizze hergestellt und dann nach der Natur farbig ausgeführt sein. Nach dieser Vorlage wurden dann die anderen Bilder mit kleinen Änderungen und Willkürlichkeiten in der Zeichnung wiederholt. Im Tenor ist der realistische Ausdruck unseres Konterfeis gemildert, namentlich in Bezug auf die charakteristische

Behandlung der Stirne und der Augen. Das Bildnis im Alt kommt weniger in Betracht, es ist, wie leider auch zahlreiche andere Stellen dieses Bandes, durch Feuchtigkeit ziemlich beschädigt. Die Verzierungen des ovalen, das Porträt einfassenden Rahmens wechseln bei den drei Bildnissen; am reichsten ist der Tenorband behandelt, entsprechend der Auffassung der Alten von der Bedeutung des Tenor als der vornehmsten Stimme.

In der Farbe sind unsere drei Porträts der Hauptsache nach übereinstimmend gehalten. Lasso trägt als bayerischer Hofmusiker ein blaues, weiß- (oder silber-) durchwirktes Wamms. Der Mantel und das Barett sind schwarz, die Krause weiß. Die Haare des Künstlers sind dunkelbraun, der Bart dunkelblond mit einem Stich ins Rötliche.

Der umfassende Rahmen ist zweimal blau, einmal grün getönt. Er trägt überall in goldenen Lettern die Aufschrift: ORLANDVS DE LASSO, in Alt und Tenor auch mit dem Zusatz: ÆTATIS SVÆ XXVIII.

Unsere Handschrift selbst weist, sehen wir von unten noch zu besprechenden zweifelhaften Schriftzügen ab, nirgends eine Angabe über die Zeit ihrer Entstehung auf; bei den schwankenden Mitteilungen über Lassos Geburtsjahr sprechen, wie gesagt (S. 1), zahlreichere und gewichtigere Gründe für 1530. Demnach wäre unser Codex 1558 geschrieben, im zweiten[1]) oder zu Beginn des dritten Jahres von Orlandos Aufenthalt in München.

Und nun zur wichtigsten Eigenschaft unseres Dokuments: Noten und Text sind ausnahmslos von Anfang bis zum Schluß von Lassos eigener Hand. Dies ergibt unzweifelhaft und sofort in die Augen springend der Vergleich mit den schon bekannten Autografen, sowie einem früher von mir aufgefundenen, aber noch nicht beschriebenen Codex. Dieser letztere umfaßt fünf fünfstimmige, drei sechsstimmige und eine achtstimmige Motette sowie fünf Chansons, ist ebenfalls von Lassos Hand großenteils sehr schön und sorgfältig geschrieben, kommt aber doch der ganzen Ausgestaltung unserer Stimmbücher nicht gleich.

Das eine der hier enthaltenen Werke finden wir 1565 im

---

1) Vergl. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle I, 57. Leipzig 1894.

Druck veröffentlicht und Albrecht V. gewidmet, und zwar unter Bezugnahme auf den Umstand, daß der Herzog das Opus bislang allein besaß und nunmehr freigab. Aus der Ausstattung und der ungemeinen Sorgfalt, die Lasso auf die Schreibarbeit verwandte, erhellt, daß unser Codex ein Dedikationswerk war. Da nun ausgeschlossen ist, daß Lasso eine Komposition zuerst jemand anderem und dann seinem Herzog gewidmet hätte, kann nur Albrecht V. der Besitzer unserer Handschrift gewesen sein. 1557 hatte Hans Mülich im Auftrag des bayerischen Fürsten Motetten Ciprians von Rore in einem herrlichen Pergamentcodex umziert; der Anblick dieses wundervollen Chorbuches mochte im jungen Lasso den Wunsch erregt haben, eigene Werke in ähnlicher Weise, wenn auch zunächst in viel bescheidenerem Gewand, niedergelegt zu sehen. So entstand unsere Handschrift, deren bildlicher Schmuck, wie auch der Laie erkennt und mir von fachmännischer Seite bestätigt wird, ebenfalls aus Hans Mülichs Werkstatt hervorging: ein Vorläufer der 1563 begonnenen Mülich-Lassoschen Bußpsalmen, hat unser Werk vor diesen Prachtbänden den intimen Reiz voraus, daß hier Maler und Komponist (nicht Kopist) zusammenarbeiteten.

Im 16. Jahrhundert liebten es die hohen Herren vielfach, Kompositionen für sich allein zu besitzen und ihre Verbreitung eine zeitlang hintanzuhalten, indem sie weder Druck noch Abschrift gestatteten. Es deutet auf ein freundschaftliches Verhältnis zwischen zwei Fürsten oder einen Akt von Courtoisie, wenn sie sich gegenseitig neue Tonsätze ihrer Musiker übermittelten.[1]) Dementsprechend hütete Albrecht V. mehrere Jahre den Inhalt unserer Handschrift. Dieselbe umfaßt in ihrer ersten Hälfte ein geschlossenes Ganze, nämlich die, wie soeben erwähnt, 1565 veröffentlichten vierstimmigen 9 Sacrae Lectiones ex propheta Job;[2]) auf dem Titel des Druckes macht Lasso die fraglichen Bemerkungen, welche deutlich auf unsere Vorlage verweisen: „Patrono suo *perpetua* fide addictissimo dedicatae, *quae nunc primum*, ex ejusdem Principis immensa ac incomparabili munificentia *in communem omnium usum* in lucem prodeunt". Für die Chronologie von Lassos Schöpfungen ist der

1) Vergl. die in meinen Beiträgen III, 305 ff. mitgeteilten Briefe.
2) Eitner, Lassoverzeichnis unter 1565.

Nachweis von Wert, daß diese erste der beiden vom Meister komponierten Sammlungen Lectiones ex Job bereits 1558 vollendet vorlag.[1])

Den zweiten Teil der Handschrift füllen die Prophetiae Sibyllarum[2]), welche Orlandos Sohn Rudolf 1600 als opus posthumum (wohl nach unserem Codex) veröffentlichte und dem Abt von Tegernsee zueignete. Dieses Werk wurde damit allerdings zum zweiten Male dediziert, doch 27 Jahre nach des Herzogs, 6 Jahre nach seines Schöpfers Tod und bei der ersten Drucklegung. Daß die Prophetiae Sibyllarum gleichfalls in Lassos Jugend entstanden sind, konnte bereits früher nicht zweifelhaft sein. Wir wissen, daß im Januar 1574 Orlandos Pariser Freund, Adrian le Roy, dem König Karl IX. Bruchstücke aus den Sibyllen vorgeführt hatte[3]); innere Gründe aber ließen mich das Werk noch weiter zurückdatieren und in Lassos Jugend verlegen. Denn es ist in seinem Einleitungssatz eine reine Studie in der Chromatik, macht von derselben auch in der Folge consequent reichlichen Gebrauch, mußte also demnach in Lassos jüngeren, am wahrscheinlichsten in den fünfziger Jahren entstanden sein. Daß diese Prophetiae in späterer Zeit dem Meister selbst nicht mehr besonders zusagten, ist nach seinem ganzen Verhältnis zur Chromatik zweifellos und bildete den Grund, daß Lasso selbst die Herausgabe unterließ. Nun steht also fest, daß dies Werk um 1558 vollendet vorlag.

Bei den Lectiones ex Job hat sich Meister Mülich auf farbige Buchstaben als Initialen beschränkt; die einzelnen Prophetiae sind mit ornamentalen Titelangaben und Abbildungen der wortführenden Sibyllen, der Sibylla Persica, Libica, Delphica, Cymmeria, Samia, Cummana, Hellespontica, Phrygia, Europea, Tiburtina, Erythrea, Agrippa in je vier verschiedenen Auffassungen geschmückt. Daß Orlando Michelangelos und Rafaels Sibyllen von seinem römischen Aufenthalt her kannte, ist wohl zweifellos.

Auf das Wesen der in unserem Codex enthaltenen Tonsätze

---

1) Die Texte finden sich im Buch Hiob wie folgt: 1. Parce mihi Kap. VIII, 16—21; 2. Taedet X, 1—7; 3. Manus X, 8—12; 4. Responde XIII, 22—28; 5. Homo XIV, 1—6; 6. Quis mihi XIV, 13—16; 7. Spiritus meus XVII, 1—3, 11—15; 8. Pelli meae XIX, 20—27; 9. Quare de vulva X, 18—20.

2) Eitner a. a. O. 1600.

3) Sandberger, Beiträge III, 309.

einzugehen, muß der Einleitung zu den betreffenden Bänden der Gesamtausgabe vorbehalten bleiben. Dagegen seien mir hier noch einige Bemerkungen über Lassos Notenschrift verstattet.[1]) Der Charakter derselben ist ein männlich-kräftiger, mit einem Anflug von Eleganz; die Züge sind von ungemeiner Klarheit und Bestimmtheit; zweifellos wußte Lasso, was auch sonst ein tadellos geschriebenes Original für den Druck und die Aufführung wert ist. Die 5 Linien sind offenbar mit einem Rastral gezogen. Die Schlüssel sind sorgfältig ausgeführt; eine besondere Gestalt hat der G-Schlüssel, der einem kunstvoll geschriebenen gotischen g ähnelt. In Cod. 129 der Münchener Bibliothek hat Lasso den G-Schlüssel seines Kopisten überall abgeändert und ihm eine ähnliche Form gegeben. Bei den Breven macht unser Meister zuerst die beiden fetten horizontalen, dann die dünnen vertikalen Striche; bei der Semibrevis und dem Kopf der Minima setzt er oben an, zieht in einem Zug ein etwas schräg gestelltes Oval mit Füllung an den beiden Enden; ist die Minima abwärts gestrichen, so wird der Schwanz mit einem derben Strich an das Oval angehängt; ist sie aufwärts gestrichen, so ist die ganze Note in einem Zuge geschrieben, der Strich schließt das Oval ab und ragt kräftig in die Höhe. Die Semiminima muß Lasso sehr rasch geschrieben haben; der Kopf ist oft nur durch einen Druck der Feder hergestellt, der Strich manchmal eben so dick als der Kopf. Die abwärts gestrichenen Fusen haben zierliche, mit einem sternartigen Punkt gekrönte Schwänzchen. Die Diesis wird gleichfalls rasch hingeworfen; auf Symmetrie der sich kreuzenden Striche kommt es dem Meister nicht besonders an. Das b rotundum ist selten geschlossen. Das Idem-Zeichen wird ganz einheitlich durchgeführt, es enthält die Grundzüge des I und m. Was sich von Ligaturen findet, bietet zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß. In der proportio hemiola und bei sonst geschwärzten Noten macht Lasso bei der Brevis vier dicke Striche nebeneinander und reibt dann die Tinte über die Zwischenräume. Die gefüllte Semibrevis geht ihm sehr flüchtig in kreisförmiger Bewegung der Feder von der Hand.

Die von Lasso beschriebenen Seiten sind im ganzen 221 an der

---

1) In der Gesamtausgabe werde ich auch einige größere Bruchstücke unserer Autographen in Faksimile mitteilen.

Zahl. Am Schlusse der Baßstimme finden sich in kleiner, blasser Schrift einige Züge, deren Entzifferung weder mir noch einem gewiegten Spezialisten der Paläographie gelungen ist. Diese Schnörkel lassen abgekürzte Worte vermuten, wie möglicherweise m a n u p r o p r i a oder d o m i n o g r a t i a s; wahrscheinlicher ist, daß sie besagen „im achten Jahr“ (1558). Diese Zahl wäre, stünde die Lesung fest, von ausschlaggebender Bedeutung für die endgültige Bestimmung von Lassos Geburtsjahr.

Unter den bislang bekannten Bildnissen rangieren unsere Stücke, den Jahren Lassos nach, an erster Stelle. Der Unterschied im Gesichtsausdruck, der sich bei ihnen gegenüber dem Bildnis des 35 jährigen vorfindet, ist immerhin beträchtlich. Vergleichen wir alle bislang bekannten farbigen Porträts unseres Meisters untereinander, so finden wir, daß es mit Orlandos Gesicht geht wie mit seiner Musik. Beide erscheinen von Jahr zu Jahr mehr durchgeistigt. Die Fülle der Haare freilich, welche die Stirne des 28 jährigen umgab, erweist sich von Jahr zu Jahr verringert.

Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur[1])

I

Das Verhältnis eines Tonsetzers zu den jeweils von ihm zur Komposition gewählten Dichtungen und deren Verfassern birgt wesentliche Anhaltspunkte in sich, aus denen unerkannte Merkmale der Gesamterscheinung des Künstlers erforscht werden können. Schon deshalb ergibt sich für jeden Musikerbiographen die Pflicht, bei allen jenen Schöpfungen seines Meisters, welche Poesie und Musik verbinden, dem dichterischen Teil des Kunstwerks genau dieselbe Aufmerksamkeit zu schenken, wie dem musikalischen. Diese Forderung ersteht offenbar rein aus der Natur der in Frage stehenden Sache heraus; und doch, blicken wir in die Geschichte des Oratoriums, des Liedes, der Oper usw., erst unseren Tagen war es in vereinzelten Arbeiten vorbehalten, mit der klaren Formulierung des Postulats sowohl, als dessen entsprechender Erfüllung den Anfang zu machen. Aber auch der Literarhistoriker sollte sich mehr als bisher den musikalischen Denkmälern zuwenden. Denn wenn auch zu berücksichtigen ist, daß die Komponisten aller Zeiten sich willkürliche Änderungen an ihren dichterischen Vorlagen erlaubt haben, so werden doch durch die Gesangstexte die Quellen in einem Reichtum vermehrt, welcher zunächst schon für textkritische Studien usw. nicht länger außer acht gelassen werden sollte. Weit über alles Detail hinaus werden sich aber aus einer gemeinsamen Berücksichtigung beider Faktoren neue und bedeutende Gesichtspunkte für die künstlerische Produktion einer Periode ergeben. Die Geschichte der Poesie bedarf, wie dies R. v. Liliencron sehr präzis ausgesprochen hat[2]), der Musikgeschichte als

1) Erschienen 1899 in der „Altbayerischen Monatsschrift" (Jahrg. I Heft 3) und in den S. I. M. Jahrg. V.

2) Aus dem Grenzgebiet der Literatur u. Musik. Ztschr. f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. I, 129 ff. In Italien haben in den letzten Jahren vor allem Rodolfo Renier und Angelo Solerti auf die Wichtigkeit der musikalischen Denkmäler für den Literarhistoriker in Wort und Tat verdienstlich hingewiesen. Vgl. z. B. Giornale storico della lett. ital. Torino, Loescher. 1893 S. 380 ff. mit Reniers wichtiger Aufzählung musikalischer Codices in italienischen Bibliotheken usw.

Hilfswissenschaft; ebenso, formulieren wir, bedarf die Geschichte der Musik als Hilfswissenschaft der Literaturgeschichte.

Die Beziehungen, welche Roland Lassus oder (wie sich der Meister bekanntlich in den uns erhaltenen Briefen zumeist unterschreibt) Orlando di Lasso zur lebenden und überlieferten Poesie seiner Tage pflegte, sind nicht ganz leicht zu erkennen; denn entsprechend dem Zeitgebrauch nennt nur in den seltensten Fällen der Komponist neben dem eigenen Namen den seines Dichters. Erst dem 17. Jahrhundert war es vorbehalten, häufiger auch dem anderen Künstler sein Recht werden zu lassen. Diese literarischen Beziehungen Lassos sind aber ungemein vielgestaltig. Der Künstler ist Dichtungen dreier Nationen nahegetreten, er hat italienische, französische und deutsche Verse komponiert, außerdem noch reichlich internationale, lateinische Poesie italienischer, französischer und deutscher Humanisten. In dieser Fülle von Vorwürfen stehen kraft ihrer überwiegenden künstlerischen Bedeutung die Gebilde italienischer Dichter im Vordergrunde unseres Interesses.[1])

Die Untersuchung der musikalischen, politischen und religiösen Verhältnisse in den Orten, in denen Orlando seine Jugend verbrachte, ließ eine Anzahl jener erziehlichen Momente ersehen, die aus dem jungen Niederländer ein Kind der italienischen Renaissancekultur geschaffen haben; aber erst die Erkenntnis der Einwirkung italienischer Poesie auf den heranwachsenden Künstler läßt sein jugendliches Porträt in blühenden Farben erstehen. Lassos ausgereiftes Künstlertum geht keineswegs ohne Rest im Milieu der italienischen Hochrenaissance auf. Den knorrigen germanischen Stamm vermögen die farbenprächtigen, von südlicher Sonne erschlossenen Blütenzweige nicht zu überwuchern. In seinen menschlichen Äußerungen aber offenbart uns der Meister das Denken und Empfinden einer Natur, die in den zwei ersten Dritteln ihres Lebensweges weit mehr auf den italienischen Grundton eingestimmt ist als auf irgendeinen anderen. Neben diesem italienischen Zug, dessen Äußerungen sich zuweilen auch auf dem Gebiete des makkaronischen Gedichts,

1) Der Verfasser hat in den einzelnen Bänden der Lassoausgabe bei Veröffentlichung der Madrigale des Meisters da und dort bereits von diesen italienischen Dichtungen gesprochen. Indes kann kein Zweifel bestehen, daß unser Gegenstand eine etwas weiter ausholende und zusammenhängende Darstellung verdient. Die vorliegende Arbeit versucht mit Benutzung der bereits gemachten Mitteilungen eine solche zu geben.

der erotischen Novelle oder der Komödie der Renaissancezeit bewegen, ist dann noch eine starke gallische Unterströmung in Lassos Wesen zu verzeichnen, mit künstlerischen und menschlichen Äußerungen. Als spezifischer Musiker aber, wie gesagt, hat sich Orlando nie völlig in italienischen Fesseln gefangen gegeben. Die Verbindung germanischer Art und Tiefe und niederländischer Kunsttradition mit der weltlichen, realen Gefühlswelt des italienischen Renaissancemenschen hatte seinen Stil hervorgerufen; nebenher kommt gallischer Witz da und dort noch in Pointen und Schlaglichtern zum Durchbruch. Als dann in späteren Jahren Lasso auch bei seinen italienischen Vorlagen solche Dichtungen wählt, in denen mit Überwindung der Renaissance der Geist der Gegenreformation zum Ausdruck gelangte, hatte der Meister bereits in zahlreichen geistlichen Kompositionen seine Kraft eben diesem Geiste dienstbar gemacht; das Madrigale spirituale bekommt nun hiervon sein Teil ab. Es ist gerade dies einer jener Züge, die immer wieder die Beschäftigung mit Orlando so reizvoll machen, daß wir in ihm die verschiedensten Kräfte bei einer im ganzen völlig ausgeglichenen und einheitlichen Natur am Werk sehen. Die eigentümliche Vereinigung verschiedener Psychen gewahren wir auch an dem Belgier von heute; sie ist bei Lasso durch bedeutenden germanischen Einschlag vertieft, durch Einwirkung von tiefgreifenden Zeit- und Lebensverhältnissen zur kompliziertesten Zusammensetzung erweitert. Doch haben wir in diesem Gewebe heute nur den italienischen Fäden weiter nachzuspüren.

Als letzte dieser einleitenden Bemerkungen möge noch erwähnt werden, daß Lassos Beziehungen zur italienischen Poesie gerade für die Frage der Pflege dieser Literatur am bayerischen Hofe, wie sie Reinhardstoettner vor allem an der Hand der Operndichtungen des 17. und 18. Jahrhunderts aufgeworfen hat[1]), neue Gesichtspunkte eröffnen; und nicht nur Lassos Madrigale bieten hierbei Material, sondern auch die italienischen Kompositionen seiner Münchener Kunstgenossen, der Madrigalisten Morari, Mosto, Guami usw., welche uns in zahlreichen selbständigen Drucken wie vor allem den Sammlungen von Trojano, Bottegari, Gigli usw. erhalten

1) Jahrbuch für Münchener Geschichte. München 1887, I. 93 ff.

sind. In seinem „Libro di Canto e Liuto“[1]) z. B. hat Cosimo Bottegari Dichtungen von Petrarca, Alamanni, Alciato, Bojardo, della Casa usw. aufgenommen. Des weiteren mußte dann an der Hand der Gesangstexte folgerecht dieselbe Frage auch für die französische Literatur und die deutsche Lyrik des 16. Jahrhunderts gestellt werden.

Die Anlässe, durch welche unser Meister mit italienischer Poesie in Verbindung kam, sind zwiefacher Natur, allgemeiner und lokaler. Petrarcas Canzoniere und Ariosts rasender Roland gehörten in Italien ums Jahr 1545, als Lasso dort heranwuchs, ebenso zum eisernen Bestand der allgemeinen Bildung wie heute bei uns Goethe und Schiller gehören sollten; mit leichter Mühe konnte sich das angehende Renaissancemenschenkind eine intime Kenntnis der beiden Werke aneignen, und Lasso hat die gebotene Gelegenheit trefflich genützt. Mit Petrarca und Ariost war der Grund seines literarischen Interesses gelegt, nun machte es sich von selbst, daß der Musiker auch die zeitgenössischen dichterischen Schöpfungen mit Teilnahme verfolgte. Und tatsächlich spiegelt Lassos musikalisches Schaffen deutlich die italienische Literaturgeschichte des 16. Jahrhunderts wider, in Dokumenten der engeren Renaissance-, der „klassischen“ und der beginnenden Verfallsperiode, somit in der Lyrik den Weg über die Petrarchisten hinaus zu Tasso, zur Schäferdichtung, zu den Lyrikern der Gegenreformation. Am nachhaltigsten aber wirken, wie im Gang der literarischen Bewegung, bei unserem Tonmeister die Schöpfungen Petrarcas und Ariosts weiter. Ich vermute, daß der junge Orlando in Giuliano Goselini, Ferrante Gonzagas Sekretär, der sich in reiferen Jahren als Lyriker ehrenvoll hervortat, einen sein literarisches Interesse fördernden Mentor fand; auch darf man schließlich rein musikalische Einflüsse, nämlich die Erschließung neuer Gesangstexte, wie sie den Tonkünstlern aus fremden Kompositionen jedesmal wieder zuteil wurde, nicht übersehen.

Neben diesen allgemeinen Bedingungen waren es lokale, welche Lassos Textwahl da und dort gewichtig beeinflußten:

---

1) Manuskript der Bibliothek Modena. Vgl. Valdrighis Textausgabe davon (Firenze 1891) und Giornale storico della letteratura ital. 1892. S. 430 ff.

die bevorzugte Pflege einer gewissen poetischen Gattung am Ort seines jeweiligen Aufenthalts, dann wohl auch der Umstand, daß dieser oder jener Dichter in derselben Stadt wohnte wie der Komponist oder dort besonders geschätzt wurde.

Wir beginnen mit jenen Dichtungen, welche sich als zu dieser zweiten Kategorie gehörig erweisen. Orlandos Aufenthalt in Sizilien und Mailand zeigt sich leider im einzelnen noch allzu dicht verschleiert, wenngleich wir vermuten dürfen, daß der junge Komponist in Palermo mit den Künsten des Teofilo Folengo und seiner Nachahmer, welche in den vierziger Jahren dortselbst erblüht waren[1]), bekannt wurde. Dagegen zeigt sich Neapel nunmehr des weiteren ziemlich ergiebig. Dort stand Lasso bekanntlich im Dienst des Marchese Giov. Battista d'Azzia[2]). Dieser war Mitglied der Accademia de' Sereni und selbst als Dichter tätig. Heute läßt sich nachweisen, daß Orlando eines seiner Sonette komponiert hat

„Euro gentil, se d'amoroso ardore“ [3])

ein petrarcesk überschwengliches Liebesliedchen, das hier in wohlklingendem, fünfstimmigen Satze erscheint[4]). Ehedem war das bedeutendste Mitglied der alten Accademia Pontaniana Jacopo Sannazaro gewesen, der Dichter der Arcadia. Aus diesem, von den Zeitgenossen so unendlich geschätzten Hirtengedicht komponiert Lasso vierstimmig die kurze Strophe des Schäfers Montano, welche dessen und Uranios gemeinsame Liebesklage einleitet

„Per pianto la mia carne si distilla“ [5]),

eine glückliche Wahl, da gerade diese Verse mit ihrem „Né so che far mi debbia“ inmitten der antikisierenden Unnaivetät und des petrarchisierenden Raffinements natürlich anmuten.

Von der auf Lassos Aufenthalt in Neapel zurückzuführenden Pflege der Villanelle im allgemeinen habe ich schon an anderer

---

1) d'Ancona, Origini del teatro italiano, Sec. Edit. Torino, Loescher 1891, II, 199.

2) Die Familie ist heute noch in Neapel ansässig. Über die äußeren Beziehungen der d'Azzias zu Orlando hat Verf. 1895 an Ort und Stelle Nachforschungen gepflogen, welche indes resultatlos blieben.

3) Il primo volume delle rime scelte da diversi autori. In Vinegia. Gabr. Giol. de' Ferrari (Herausgeber ist Lod. Dolce). Enthalten in den Ausgaben von 1556 u. 1564 (S. 489).

4) Kritisch herausgegeben von A. Sandberger. Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig II, 121. Ich zitiere in der Folge abgekürzt „S. W.“ meine einschlägigen Publikationen der Stücke.

5) Egloga seconda. Ausgabe Londra 1781 S. 17. Gaspari, G., Geschichte der ital. Literatur, Straßburg 1888, II, 324. Auf dies schöne Buch habe ich mich im folgenden häufig gestützt. S. W. VIII, 11.

Stelle gehandelt[1]). Doch ist hier mancherlei nachzutragen. D'Ancona, welcher in seinem Buche über das italienische Volkslied auch von der Heimat der Villanelle spricht, schwankt, ob diese Gebilde in ihren ersten Erscheinungen nach Sizilien oder nach Neapel zu verlegen seien; sicher sei nur, „che venivano del mezzodi"[2]). Gesänge mit der Bezeichnung „Napolitana" finden sich schon im 14. Jahrhundert[3]), und angesichts der im 16. Jahrhundert gedruckten musikalischen Literatur dürfen wir wohl unbedenklich Neapel als Hauptpflegestätte der kunstmäßigen Villanelle ansehen, nach welcher der Begriff „alla napolitana" gemünzt wurde. Der Rohstoff derselben ist aber keinesfalls an die Stadt Neapel und deren Umgebung gebunden. Er umfaßt das süditalienische Volkslied überhaupt und schlägt, wie Chrysander nachgewiesen hat, eine Brücke zur griechischen Musik. In Süditalien hatte das Griechentum am längsten gewirkt, dort war auf seinem Grunde ein neues Volksleben erblüht. Die kunstmäßige dreistimmige Villanelle mit ihren falschen Fortschreitungen ist nun nichts anderes als die Persiflage der Musiker des 16. Jahrhunderts auf die Gesänge jenes Volkslebens, auf die in Dreiklängen in paralleler Bewegung, also in Terzen und Quinten begleitete Melodie. Wir erkennen in der Mehrstimmigkeit dieser Stücke Reste des griechischen Musikempfindens[4]); den Musikern des 16. Jahrhunderts waren sie naturgemäß nur „der ergötzliche Singsang des rohen Volkes". Dieser wurde Spaßes halber imitiert, und in Verspottung der geheiligten Zunftgesetze schreiben hochachtbare Tonsetzer die lieblichsten Quintenfolgen in ihren „Bauernliedlein nach napoletanischer Art". Erst einmal in die Kunstmusik eingeführt, erlebt die Villanelle dann mancherlei Weiterungen; die vierstimmige Villanelle vermeidet die Quinten, die strophische Form wird grundleglich für erweiterte musikalische Organismen, das ganze Gebilde greift über Neapel hinaus und verbreitet sich über Italien. So wurden auch von Komponisten, welche Neapel nie

---

1) Beiträge zur Geschichte der bayer. Hofkapelle, Leipzig 1894, I, 89 u. 114 ff.
2) La poesia popolare italiana, Livorno 1878, S. 309 ff.
3) Gaspari a. a. O. II, 238.
4) Vgl. Chrysander, Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft 1893. 308 ff. „Dieses ländliche Singen war nur unbewußt harmonisch, beharrte starr auf der Grundstufe der Harmonie, konnte daher in dieser Hinsicht keiner Entwicklung fähig sein: der Kern desselben und der alleinige Leiter für die singende Schar war und blieb die Melodie. Das ist aber noch ganz der antike Standpunkt."

gesehen hatten, zahlreiche Villanellen alla napolitana komponiert, andererseits boten die neuergriffenen Gegenden neuen Rohstoff zur Villanelle alla Padovana (1557, 1559, 1569), alla Mantovano (1583), alla Bergamasca (1569), Toscanelle (1587, 1591) usw. Diese neuen Gebilde sind teils lokalisierte Napolitanen, teils wiederum von dritten Gegenden Italiens überkommen. Lovarini sagt von den canzonette Padovane[1]): „Questi canti erano, o nati sul luogo, o la maggior parte trasmigrati dal di fuori, dalla Toscana, da Venezia, da Bergamo e da altre regioni: qui giunti ricevevano l'impronte della lingua locale." Im letzten Grunde lassen sich vielleicht alle Villanellen auf die drei Stammherde des italienischen Volksliedes, Sizilien, Toskana, Friaul, zurückleiten.

Die Musiker steckten die volksmäßigen Quinten in ihren kunstmäßigen Satz; in gleicher Weise muß der dichterische Rohstoff von den Poeten angefaßt worden sein. Den Eindruck des reinen Volksliedes machen die Texte der Villanellen nur selten; dagegen fällt uns bei vielen unschwer ein ironisierend übertreibendes Element auf, das auch den Dichter als heimlichen Spötter über den selbstgewählten Vorwurf erscheinen läßt. Ganz richtig nennt Menghini die Villanellendichtungen „una forma della poesia semipopolare . . . dove l'elemento popolare univasi . . . con quello aulico" [2]). Doch kommt es nirgends zu einem Überwiegen des kunstmäßigen Elements, mit Absicht lassen die Dichter den Anklang an das Volkslied bestehen, der bei den napolitanischen Villanellen häufig eine höchst drastische Gestaltung bedingt. Außerhalb Neapels waltet, soviel ich sehe, durchweg etwas feinere Formung. Vielfach ist das Italienisch unsrer Gebilde reichlich mit Dialekt versetzt oder die Sprache wohl gar völlig mundartlich; doch stehen diesen Stücken bei manchen Komponisten zahlreiche andre gegenüber, welche sich ausschließlich des Italienischen bedienen. Was die Wahl der Vorwürfe betrifft, überwiegen, soweit ich sehe, die Liebeslieder. Diese lassen sich einteilen in Stücke gröberer, drastischerer und solche zarterer Fassung; neben utrierten, oft

---

1) Canzoni popolari in Ruzzante e in altri scrittori alla pavana del sec. XVI. Propugnatore 1888 (Fasc. 2—3 u.) 4, S. 387.

2) Villanelle alla Napolitana. Zeitschr. f. roman. Philologie 1892, S. 477. — Die Arbeit von S. Ferrari, Villanelle alla napolitana, Palermo 1869, war mir nicht zugänglich.

komischen, manchmal aber auch rüd realistischen Texten begegnen uns plötzlich überraschend innig empfundene Töne. Als sonstige Vorwürfe erscheinen die Verrichtungen des täglichen Lebens, Arbeit und Spiel, oder es werden Gegenstände des heimischen Hausrats besungen usw. Gewisse Bilder und Ausdrücke kehren vielfach wieder (S' io fosse ciaul e tu lo campanile; Kosenamen usw.). Die metrischen Bildungen sind höchst vielgestaltig und abwechselnd, doch scheint, wie es auch Menghini beobachtete, schließlich eine Strophe von drei Elfsilblern (ABB) vorzuherrschen. Im übrigen eröffnet zweifellos die Untersuchung der Villanelle dem Literarhistoriker noch ein reiches und besonders durch die Rücksicht auf das Volkslied schwieriges Arbeitsfeld, für dessen Bebauung der Musikhistoriker dankbar sein würde.

Dieser Villanelle also mußte Orlando in Neapel auf Schritt und Tritt begegnen; daß er sich ihrer dort auch bemächtigte, dafür liegen nunmehr auch im Zusammenhalt mit der Entstehungszeit der fraglichen Stücke weitere Beweisgründe vor. Sogleich unter den sechs ersten, 1555 von ihm veröffentlichten Villanellen verraten sich die burlesken Liebesäußerungen „Tu traditora puost' a sto core . . . e mo canazza" und „No giorno t'aggio avere"[1]) durch die mundartliche Fassung als neapolitanischer Abkunft. 1581 veröffentlichte Lasso dann nebst „altre canzoni", auf welche wir noch zu sprechen kommen, eine weitere Folge Villanellen; unter diesen lassen sich wiederum an zehn Texten Neapolitanismen nachweisen[2]). Den Vorwürfen nach finden wir auch hier mehr oder minder drastische Liebeslieder natürlichen oder übertreibenden Tones, dazwischen vereinzelt ein zarteres Gebilde (IV, 14), endlich eine Besingung des Trik-Trak-Spieles (3) und der Haspel (5), welche als Folie für das Liebesliedchen dienen.

Bei der musikalischen Ausarbeitung der Stücke aber geht Lasso seinen eignen Weg. An dieser Stelle hierüber nur kurz folgendes: Orlando läßt sich nur ein einziges Mal herbei, der Quintenfaktur des dreistimmigen Satzes seinen Tribut zu zollen. Als genialer Künstler aber ersieht er, was an dieser Villanelle

1) S. W. X, Nr. III, 3 u. III, 5. Vordem hatte bereits Maldeghem, Trésor profane, Bruxelles 1874 die Villanellen von 1555 neugedruckt, leider in völliger Entstellung.
2) S. W. X, Nr. IV, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 14, 15 (und 21 = 4).

das Beste war. Dies war die Oberstimme, die Melodie in unserm Sinne, welche fraglos in vielen Fällen wirkliches Volkslied oder wenigstens volksliedmäßig gehalten ist. Dementsprechend bildet er nun seine Melodien und zwar mit vorzüglichem Gelingen; an intimen melodischen Wendungen sind diese Villanellen reich (vgl. z. B. Bd. X, IV, 7 Io ti voria contar); oder aber er übernimmt bereits in der dreistimmigen Villanelle quintenmäßig traktierte Melodien und hebt sie in die Region einfacher, aber reiner Kunst. Dies ist der Fall bei den Villanellen „Madonna mia pietà", „Tu sai, madonna mia", „No giorno t'aggio" und „La cortesia" (Bd. X, III, 1—4). Hier sind Melodien, welche 1545 von Vincenzo Fontana quintenmäßig begleitet erschienen waren, nach niederländischer Weise in den Tenor gelegt und damit bewußtermaßen zu höherer Bedeutung erhoben. In andern Stücken klingen die Weisen der Quintenvillanelle nur an. Wie viel höher steht dieser Standpunkt des jungen Meisters gegenüber den Zunftparodien der Zeitgenossen! Der Bau der Villanelle aber wird mit erstaunlichem Forminstinkt von Lasso erweitert, bis zur Form des abwechslungsreichen Rondos „Matonna mia cara" (Bd. X, IV, 12). Die reiche Literatur der Villanellen ist neben der überreichen Produktion von Madrigalen ein wertvoller Faktor in der italienischen Gesangsliteratur des 16. Jahrhunderts und der folgenden Jahrzehnte. Denn sie bietet gegenüber dem relativ begrenzten Ausdrucksgebiet des Madrigals eine wohltätige Abwechslung mit ihren einfacheren und charakteristischeren Elementen in Dichtung und Musik. Seit der Mitte des Jahrhunderts stellen sich dann noch weitere Gegensätze ein, welchen dieselbe Aufgabe der Schattierung und Differenzierung zufällt, die Spezialitäten der Dialoge, Echos usw. Innerhalb der Richtung der Villanellen lag es nahe, die einmal durch Beiziehung des ethnographischen Elements in den Napolitanen gewonnene Wirkung anderweitig zu erproben. So griff man auch auf unserm Gebiet zu mancherlei Vermischungen des Italienischen mit den fremden Idiomen, welche das damalige Italien darbot: zu dem bunten Gemengsel der Macaroneae, in denen Folengo das Lateinische durch massenhafte Vermischung mit wunderlich latinisiertem Italienisch und Mantuanisch versetzt hatte[1];

---

[1]) Gaspari II, 522.

zur drastischen Entstellung des Italienischen durch Idiome jener Nationen, mit denen die Italiener in und außer Landes die meiste Berührung hatten, mit den Juden, den Griechen, den Deutschen, den Arabern, nicht zu vergessen der Bewohner der Neuen Welt, mit welchen die Seestädte, vor allem Venedig und Neapel, Fühlung gewannen. So finden wir Macharonee (1557), Ebraica (1569)[1]), Gregesche (1564 und 1571), Todesche (1559 und 1566), Moresche.

Mit Recht verweist Chrysander darauf, daß wir uns die ursprüngliche Villanelle Süditaliens nicht als einfache Gesangsbetätigung zu denken haben, sondern daß ihr Vortrag in der Wirklichkeit ein tolles Durcheinander von Gesang, Tanz, Rede und Gesten war[2]). Ebenso haben wir einen Teil der genannten Gesänge im 16. Jahrhundert, so die Bergamasken, Ebraica, Todesche und besonders die Moresche im Zusammenhalt mit dramatischen Darbietungen der Zeit zu begreifen, mit der literarischen Komödie, lokalen Spezialitäten volksmäßiger Komödien und der Komödie dell' Arte; vielleicht waren es sogar gerade die Komödien, welche unsre Gesangsstücke in erster Linie benötigten und hervorriefen; die literarische, bei welcher es gebräuchlich war, Personen in Mundarten sprechen zu lassen, die improvisierte, in welcher sich die feststehenden Personen der Sprache ihrer Gegend bedienen, so Zanni des Bergamaskischen, Pantalon des Venetianischen usw.

Wir besitzen nun von Lasso eine Anzahl Moreschen, sodann andre Stücke, welche sich durch Vergleich als Paduana und Todescha erkennen lassen. Die Chronologie weist bei ihnen nicht nur unserm Meister die Priorität innerhalb der höheren Kunstsphäre zu und zeigt ihn damit als den Pionier neuer Ausdrucksgebiete. Unsre nachfolgende Untersuchung soll auch hier beweisen, dort wahrscheinlich machen, daß Lassos Stücke szenischen Zwecken dienten; und hieraus ergeben sich im Zusammenhalt mit Orlandos bereits bekannter Stellung zur Komödie dell' Arte weitere Folgerungen.

In Neapel sehen wir zunächst Orlando Stellung zu einer Art der dortigen theatralischen Aufführungen nehmen, den farse

---

1) Also lange vor Vecchi und Banchieri.
2) A. a. O. 310.

cavaiole. Dies waren halbimprovisierte Darstellungen von Sittenbildern, welche ihren Namen vom benachbarten Orte La Cava (zwischen Neapel und Salerno) erhielten, da dessen Bewohner den Neapolitanern als Muster von Einfalt und Torheit und als Zielscheibe des Spottes galten[1]). Als 1568 bei der Hochzeit Herzog Wilhelms unser Meister in Gemeinschaft mit Massimo Trojano die allbekannte Comedia dell' Arte ersann und unter Mitwirkung der Hofmusiker Giov. Batt. Scolari, Carlo Livizzano, Ercole Terzo und anderer aufführte, vereinigten die Verfasser mit der genannten Stegreifkomödie noch die neapolitanische Farce, wie Trojano selbst berichtet[2]): „Messere Orlando . . . inventò il dilettevole suggetto e tra l'uno e l'altro composero le parole. Nel primo atto un villano alla cavaiola . . .“ Dieser Bauer sprach den Prolog, die farsa alla cavaiola diente der commedia dell' arte zur Vorbereitung. Zwischen Prolog und Komödie aber ließ Lasso eines seiner schönsten fünfstimmigen Madrigale singen[3]) — ein greifbares Beispiel der Verwendung des Madrigals in szenischen Diensten innerhalb unsres Kreises[4]).

Das ungemeine Gefallen[5]), das die fürstliche Hochzeitsgesellschaft an diesen Darbietungen fand, erklärt sich, wie für die

1) Croce, I Teatri di Napoli S. 28 ff. Torraca, Studi di Storia letteraria napoletana, Livorno 1884, S. 85 ff. D'Ancona, Origini II, 94.

2) Discorsi delle trionfi . . . fatte nelle sontuose Nozze dell' . . . Signor Duca Guglielmo 1558 à 22. di Febraro. Monaco, A Montano 1568 S. 184. Bekanntlich erschien das Buch auch in einer ital.-spanischen Ausgabe: Dialoghi . . . ne 'quali si narrano le cose notabili usw. Venetia, Zaltieri 1569. Der italienische Text ist hier vielfach verkürzt, verlängert, im sprachlichen Ausdruck verbessert usw., es sind also stets beide Ausgaben einzusehen. Würthmann hat sich in seinem deutschen Auszug (München 1842) an die Dialoghi gehalten.

3) Dasselbe ist nicht genannt. Daß es ein Madrigal von Lasso ist, sagt Trojano erst in den Dialoghi Bl. 148.

4) Im weiteren Verlauf erklingt in dieser Komödie gesungene Musik bei den Aktschlüssen; zuerst, als Pantalon das Haus der Kurtisane Camilla betritt, ein fünfstimmiger Gesang von Violen da Gamba begleitet; am Schlusse des zweiten Aktes ein vierstimmiges Stück, auf welches wir zurückkommen. Nach dem dritten Akt wurde unter entsprechender Musik ein ballo italiano getanzt. Außerdem führte Lasso einen kleinen Einzelgesang mit Lautenbegleitung auf die Worte „chi passa per questa strada e non sospira beato sè“ aus, welcher über den Scherz hinaus als von dem großen Polyphonisten ausgeführte Monodie Beachtung verdient. Vermutlich benutzte Lasso die Komposition Azzaiolos im primo libro di Villotte alla Padovana, Ven. 1557 Nr. 1.

5) Ein weiteres, auch für die Geschichte der bildenden Kunst höchst bedeutsames Denkmal der Vorliebe Herzog Wilhelms V. für die Commedia dell' arte ist in den Wandgemälden erhalten, mit denen der Fürst eine Treppe des von ihm geschaffenen Anbaues in Schloß Trausnitz bei Landshut — die sogenannte Narrentreppe — ausschmücken ließ. Die Bilder, welche in lebensgroßen Figuren die bekannten Typen der italienischen Stegreifkomödie vorführen, wurden im Auftrage König Ludwigs I. durch den Maler Max Hailer im Jahre 1841 kopiert und Aquarelle hiervon der graphischen Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums einverleibt. Eine ausführliche Besprechung der dargestellten Szenen hat Karl Trautmann im 1. Band des Jahrbuches für Münchener Geschichte (S. 301 A. 206) gegeben. Reproduziert findet man sie im angeführten Heft der „Altbayerischen Monatsschrift“.

andern, so für die bayrischen Teilnehmer, aus den Beziehungen der Höfe zu Italien. Wilhelms Bruder, Herzog Ferdinand, hatte im Jahre 1565 zu Florenz nicht nur der Aufführung von d'Ambras literarischer Komödie La Cofanaria[1]), zu welcher Giov. Batt. Cini die in der Vorgeschichte der Oper berühmten Intermedien entworfen hatte, sondern auch der einer Commedia dell' Arte[2]) beigewohnt; und auch am Hofe des mit dem bayrischen Fürstenhause verwandten Herzogs von Mantua wurde die letztere, wie d'Acona berichtet[3]), und besonders eifrig im vorhergehenden Jahre 1567 gepflegt.

Des weiteren sehen wir Orlando in Verbindung mit Neapels dramatischer Kunst durch die Komposition von „Dicesi che la morte" aus dem Dramma pastorale Ceccaria (um 1525) des Antonio Marsi, genannt Antonio Epicuro oder auch Epicuro Napolitano[4]). Die Stelle ist den Meditationen über den Tod entnommen, welche Vecchio, Geloso und Terzo, die drei Opfer des grausamen Liebesgottes, anstellen, und liegt im Munde des Terzo[5]).

Seinen Villanellen von 1581 hat Orlando mit einer einzigen Ausnahme, dem bereits 1560 erschienenen „O Lucia, miau, miau"[6]), seine Moresche beigesellt. Wir wissen aus des Meisters eignen Worten, daß er die scherzhaften Stücke der Sammlung von 1581 „in seiner Jugend" schrieb, und haben nur wenige Nummern als später komponiert anzusehen[7]). Eine Untersuchung der Texte offenbart nun zunächst auch bei den Moresche teilweise neapolitanischen Dialekt, der mit dem drolligen Kauderwelsch der mori, der Schwarzen, gemischt ist. Dies mag vorläufig genügen, die Stücke nach Neapel zu verweisen.

Die „Moresca" ist ursprünglich ein Tanz, zweifelsohne historischen Charakters und zwar hervorgegangen aus den Kämpfen der christlichen Bevölkerung in den südlichen Ländern mit den

---

1) Vgl. meine „Beiträge" III, 352 ff.
2) Freyberg, Sammlung histor. Schriften und Urkunden, Stuttgart 1834, IV, 336.
3) II, 445.
4) Crescimbeni, G. M., Istoria della volgar poesia Ven. 1730, III, 34. Quadrio, della storia e della ragione d'ogni poesia II, 234. D'Ancona, Origini II, 101, woselbst auch die neuere Literatur angegeben ist. Über die szenische Aufführung berichtet B. Croce, Teatri di Napoli, Napoli 1891, S. 36 ff.
5) Ceccaria, Tragicomedia ... In Vinegia appr. G. Giolito de Ferrari 1553. S. W. IV, 22.
6) Il terzo libro delle Villotte alla Napol. de diversi c. due Moresche. Vogel, Bibliothek der weltl. Vokalmusik Italiens II, 1560[4].
7) Vgl. S. W. X, Vorwort.

Sarazenen[1]). Ihre Musik ging aus raschem $^3/_2$-Takt und bestand in ihrer einfachsten Gestalt aus zwei Teilen zu je acht Takten[2]).

Aber mit dem Begriff eines einfachen mimischen Tanzes kommen wir nicht lange aus. Allmählich erweitert sich derselbe zur ausgedehnten Pantomime, zum Ballett, und zwar war die Moresca so beliebt, daß man ganze Stücke, welche einen „Mohrentanz" enthielten, ausschließlich nach ihr benannte[3]). Im 16. Jahrhundert begegnen wir also beiden Formen, dem einfachen Tanz zunächst meist als übertragenem Tanzlied in den Lautentabulaturen, der Erweiterung als selbständiger Darbietung oder besonders als Intermedium, als Zwischenspiel in den cene carnevalesche und in der Komödie, sei es nun mit oder ohne dramatischen Zusammenhang mit der Haupthandlung. Innerhalb der Moresca als Ganzem bleibt die Bezeichnung Moresca für den einzelnen Tanz weiter bestehen, es wird in der Moresca a tempo di Moresca gesungen, gespielt, getanzt[4]).

Gehen wir der erweiterten Form etwas nach, so erfahren wir beispielsweise von Aufführungen von Moreschen in Rom 1473, 1502 und 1521[5]). Die letztere fand im Hofe der Engelsburg statt, der Papst samt dem Gefolge besahen sich das Schauspiel von den Gemächern aus. Zuerst erschien eine Frau, die die Göttin der Liebe anflehte, ihr einen würdigen Liebhaber zu geben; dann entpuppte sich ein scheinbar aus abgetragenen Priesterkäppchen zusammengestelltes Zelt als eine Schar von Eremiten, acht an der Zahl, welche unter dem Klang der Trommeln die Moresca tanzten und sich über einen kleinen, köcherlosen Amor hermachten, um ihn als Feind der Menschheit zu züchtigen. Der kleine Liebesgott aber ruft Frau Venus hilfesuchend herbei, welche ihm Köcher und Pfeile bringt, den Ere-

---

1) Böhme, F. M., Geschichte des Tanzes, Leipzig 1886, I. 132. D'Ancona, Origini II, 265; Tigri, Canti popol. toscani, Firenze 1869, S. LXII (balli storici der Montagna). In Ländern, welche beständig viel Verkehr mit den Muselmännern hatten, ist die Moresca bis hoch ins 18. Jahrhundert als Tanz nachweislich; (d'Ancona II, 201 Anm. 5) in Dalmatien und Corsica bis heute (Böhme a. a. O.). Die Moresca war auch Shakespeare wohl bekannt, wie ihm nichts Musikalisches fremd war. Vgl. Naylor, Shakespeare and music S. 132, 151, 205.

2) Böhme a. a. O. S. 133. Eine Moresca in geradem Takt teilt nach Susatos Sammlung von Tänzen (1551) Weitzmann mit, Geschichte des Klavierspiels, Stuttgart 1879, S. 75.

3) Vgl. die Komödie in Moresca bei Mazzi, La congrega dei rozzi di Siena nel secolo XVI, Firenze 1882, S. 53.

4) Anders bei der Gagliarde. Vgl. D'Ancona, Origini II, 421. Bern. Bellincioni singt (Rime II, 11 ed. Fanfani, Bologna 1878), hier in witziger Weise politisch anzüglich (auf Lodovico Moro gemünzt): „Da poi ch' i veggio che tu se' moresco Vo 'che tu canti in chiesa a la moresca."

5) D'Ancona, Origini II, 67, 75, 92 ff.

miten aber einen zauberischen Trank kredenzt. Nun beschießt Amor die Feinde mit seinen Pfeilen, bis sie verwundet wehklagen, Amor tanzend umringen und sich schließlich mit Liebesbeteuerungen an das zuerst erschienene Weib wenden. Dieses fordert die Eremiten auf, Proben ihrer Vorzüge zu geben; mit einem Male fällt das geistliche Gewand und acht reichgekleidete Jünglinge stehen vor der Frau, beginnen um ihren Besitz zu kämpfen und fallen alle bis auf einen, der um die Schöne freit. — Hier haben wir also eine selbständige ausgeführte Pantomime; sowohl das Ganze als ein einzelner Teil derselben führen den Namen Moresca.

Aus Urbino besitzen wir einen Bericht vom Jahre 1513[1]. Hier bildet eine Moresca das erste Intermedium in Bibbienas Komödie Calandra. Von der einen Seite der Bühne tritt Jason tanzend auf, in antiker Rüstung, mit Schwert und Schild; auf der entgegengesetzten Seite stehen zwei feuerspeiende Stiere. Jason nähert sich ihnen, zwingt sie, seinen Pflug zu ziehen, und säet nun die Drachenzähne. Aus der Saat erwachsen bewaffnete Männer, tanzen eine kriegerische Moresca und machen Miene, Jason zu töten und das Goldene Vlies zu rauben. Sie reiben sich schließlich untereinander auf und Jason trägt seinen Raub davon. — Auch als zweites Intermedium der genannten Komödie diente eine Moresca. Venus erscheint mit Amoretten auf einem von Tauben gezogenen Wagen; die Liebesgötter tanzen die Moresca mit brennenden Fackeln, aus entzündetem Tor kommen andere Amoretten und wieder beginnt die Moresca usw. Zahlreiche Berichte besitzen wir dann aus Mantua; so einen bereits aus dem Jahre 1486[2]; 1499 ist es ein Fackeltanz, 1500 sind es ein Drachenkampf, kriegerische und Narrentänze, welche als Gegenstand der Moresca erscheinen, sowie auch eine Musik, welche so miserabel war, daß der Chronist nichts von ihr erzählen wollte. 1542 berichtet nun von Mantua der Dichter und Diplomat Capilupi an Don Ferrante Gonzaga, Orlandos nachmaligen Gönner, über die Aufführung einer Moresca in Ausdrücken höchsten Entzückens[3]; die Zeichnungen zu den Kostümen hatte kein Geringerer als Giulio Romano gemacht.

---

1) D'Ancona II, 103.
2) D'Ancona II, 351, 377, 384/85.
3) A. a. O. II, 438.

Unter den Klängen von Singstimmen, Harfe, Violine, Flöte und Lauten wird hier von Pan und Hirten die Moresca getanzt, so daß Capilupi bekennt „di non haver veduto nè udito cosa simili a quella che mi dilettasse". Auch eine junge Schauspielerin sehen wir 1562 in der Moresca in Mantua beschäftigt[1]).

Und wie in Rom, Urbino und Mantua erscheint die Moresca in der einen oder anderen Gestalt da und dort. Sie ist beispielsweise verwertet in Ariosts „Cassaria"[2]) (1508); Pietro Aretino erwähnt ihrer in seinem ersten Dialog 1535/36; in Ferrara legt man sie im „Miles gloriosus" des Plautus und anderen neuausgegrabenen Stücken ein. Jaches Wert komponiert im Auftrag des Dichters Manfredi 1591 Moreschen zu dessen „Semiramide", welche zu Mantua aufgeführt wird[3]). Aus dem Intermedium aber gelangt die Moresca naturgemäß in die junge Oper, die geistliche wie die weltliche. In Emilio del Cavalieres „Rappresentatione di anima e di corpo" erscheint sie als Intermedium[4]), Monteverdis „Orfeo" (1609) klingt in einer Moresca aus[5]).

Lassos Moreschen bilden sieben, teils als Moreschen bezeichnete, teils unzweifelhaft kenntliche Stücke:

(1560)		O Lucia miau, miau,	dreistimmig,
(1581)	No. 7	Hai Lucia, bona cosa,	vierstimmig,
„	„ 13	Lucia celu	„
„	„ 16	Allala, la pia calia	„
„	„ 18	Cathalina, apra finestra,	sechsstimmig
„	„ 19	Chilichilichi	„
„	„ 20	(Canta, Giorgia[6])	„

Massimo Trojano[7]) berichtet, daß bei den Nachfesten der Hochzeit Wilhelms, am 6. März 1568, die Herrschaften durch Vorführung der sechsstimmigen Moreschen von Lasso unterhalten wurden; und zwar wurden die Stücke von sechs auserlesenen, klangvollen Stimmen (scelti e sonori voci) gesungen

1) A. a. O. II, 448.
2) A. a. O. II, 136; Gaspari II, 416.
3) A. a. O. II, 425.
4) Vgl. E. Vogel, Bibliothek der gedr. weltl. Vokalmusik Italiens I. 152.
5) Neugedruckt bei Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges a. a. O. 104, in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung Bd. X, 228 und a. a. O.
6) Bezeichnet sind O Lucia im Original und die Texte von (siehe oben) Nr. 7 und 18—20 in den Sammlungen Vogel a. a. O. II, 1560^3 u. ff., in denen sie wiederkehren. Allen gemeinsam ist das Kauderwelsch, welches die Sprache der gente negra imitieren soll. (Gua gua, Schincina bacu usw.) — Partituren S. W. X.
7) A. a. O. S. 182.

und von sechs namentlich aufgeführten ausgezeichneten Instrumentalisten auf Querflöten (fiffari)[1]) gespielt.

Fassen wir ausschließlich diesen Bericht ins Auge, so werden wir glauben, es mit einfachen Tanzliedern zu tun zu haben, welche in zeitgemäßer Weise zugleich vokal und instrumental zur Aufführung gelangten. Allein hiermit ist die Bedeutung der Stücke nicht völlig erschlossen.

Am Strand vor den Kastellen zu Neapel trieben die Komödianten der Straße ihr Wesen, die bagattellisti, giocolari, ciarlatani, und führten ihre Komödien auf. Die Trommel (tamburo) voraus, zogen sie auf, ärmlich verkleidet, mit Kohle schrieben sie an, was ihr Schauplatz bedeuten solle[2]). Noch 1588 beschreibt Giambattista del Tufo ihr Treiben:

Ed al suon del pignato e del tagliero
Cantar Mastro Ruggiero,
E simili persone
Col tamburello e con lo calascione,
Sentendo in giro chi da là e da quà:
Lucia mia Bernagualà!
Veder talvolta comparir in scena
Con dolcissima vena
Presto e destro, qual suol, Covar Navettola,
Coviel, Giancola e Pascariello Pettola.
Così veder quel ballo alla maltese,
Ma in Napoli da noi detto Sfessania.
Donne mie, senza spese
Vi guarireste allor febbre o micrania.

Dieser von Croce mitgeteilten Beschreibung kann ich eine Apostrophierung der Bagatellistenfiguren von Felippo Sgruttendio de Scafato beifügen (Tiorba a taccone, corda nona)[3])

O Lucia, a Lucia
Lucia, Lucia mia,
Stiennete, accostate, nzeccate ccà;
Vide sto core ca vide, e ca sguazza;
Anzo sso pede, ca zompo canazza;
Cuchuruccù,
Zompo mo su usw.

Die Kavaliere von Neapel aber gingen abends hinaus („quasi tutti, o la maggior parte") und ergötzten sich an dem Possenspiel.

1) Praetorius, M., Syntagma mus. Tom. II, 40.
2) Croce a. a. O. S. 53.
3) Collezione di tutti i poemi in lingua Napoletana (Nap. Porcelli 1789) I, 248. Die erste Ausgabe erschien 1646 (vgl. Galiani, Del dialetto napoletano, Tom. 28 S. 161).

Die Texte von Lassos Moreschen haben nun nicht nur die mundartlich, nicht nur durchweg eine szenisch-lebendige Fassung, sie sind sogar alle bis auf einen ausgesprochene dramatische Dialoge (S. W. X, III, 7; IV, 8; IV, 13; IV, 18; IV, 19; IV, 20); drei der Tonsätze sind durch gesprochene Worte, dabei wiederum komisches Kauderwelsch, das die Sprache der Schwarzen persifliert, unterbrochen. Dann aber begegnen wir in allen Stücken (außer der Anrufung Allahs, „Allala, pia calia") den Namen dieser napoletanischen Figuren, den Negerinnen Lucia und Giorgia, dem Cuccuruccu[1]). In Nr. III, 7 will Giorgia der Lucia ein Ständchen bringen, wird aber mit Schimpfworten (cula mia, cula caccata usw.) abgewiesen; in Nr. V, 8 erhält Lucia von Giorgia die Botschaft, daß ihr die Herrin ihre Freiheit schenken und sie verheiraten will; alle Schwarzen sollen eingeladen werden, Giorgia will singen „Acqua, madonna al foco"; Lucia aber hört nicht, so sehr sich Giorgia auch heiser schreit; in Nr. IV, 13 bietet Giorgia der Lucia Kleider und Schürzen, Halskragen und Schließen, aber wieder wird sie mit rauhen Ausdrücken zurückgewiesen (Räudige Hündin, stinkender Thunfisch), der Chorus aber bekräftigt

„Che della bernaguola siamo".

In Nr. IV, 18 ist Cathalina die Auserwählte Giorgias; letztere stimmt das Lied „Andar a Valenza" an, aber Cathalina will nichts hören, auch alle Schmeichelei verfängt nicht („occhi tua come lanterna") und die „cana musata" (hasenschartige Hündin) muß abziehen. Ungemein impertinent ist die Anspielung auf die mala francisca[2]). Nr. IV, 19 ist eine Szene zwischen Lucia und Cuccuruccu[3]), von recht unreinlicher Anlage; schließlich stimmt Lucia das Lied an

„La mogliere del pecoraro".

In Nr. IV, 20 soll Giorgia den Weißen (gente ianca) singen und bequemt sich auch dazu; wieder schwärmt sie Lucia von Befreiung und Hochzeit vor und schließt mit der Vision:

---

1) Über dieselben vgl. auch Scherillo, La comedia dell' arte in Italia. Torino 1884, S. 3. Im Mittelalter sind unter den Schwarzen die Araber, schlankweg die Mohammedaner verstanden; zu Lassos Zeit sind die „gente negra" wirkliche „Schwarze".

2) Vgl. Lassos Briefe in meinen Beiträgen II, 255 und a. a. O.

3) Der Anfang ist urdrollig, der Sopran ruft solo „Chi chi-li-chi?" der tiefe Baß antwortet solo „Cucurucu!" Charakteristisch für den jungen Lasso ist auch die feierliche Wendung bei „che papa la segna".

Messer dorma
Parino sotto lieto,
Madonna gamb' in collo,
Messere grida,
Madonna fuia
Parui sona zampogna
Armare Rè co, gua gua.

Der Zusammenhang unserer Stücke mit dieser Napolitaner Bagatellistenkomödie, ihr Ursprung wie ihre Bedeutung ist damit evident. Des weiteren beweiskräftig sind auch stilistische Details, die vokale Nachahmung der Instrumente, mit denen Giorgia auftritt, der Laute, des Tamburins und des phantastischen Geklimpers der Schwarzen (tanbilili usw.). Wir haben also in unseren Moreschen musikalische Episoden der Bagatellistenkomödie zu erblicken. Wurden unsere Stücke deshalb aber auch während der Aufführungen der Bagatellisten, am Strande bei den Kastellen vorgetragen? Waren sie gegenüber der Ärmlichkeit der Bagatellistentruppen nicht schon zu anspruchsvoll allein in bezug auf die Besetzung der Stimmen? Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir nochmals etwas ausholen.

Wie oben erwähnt, finden sich die Texte von „Hai Lucia", „Cathalina apra finestra", „Chilichilichi" und „Canta Giorgia" bereits in Sammlungen gedruckt vor, welche seit dem Jahre 1560 in Venedig erschienen. Es sind dies vier Bücher „Villotte alla Napolitana"; aus dem Jahre 1560 kennen wir heute nur mehr das erste und dritte Buch, doch wird das dritte wohl nicht vor dem zweiten erschienen sein, sondern ist uns letzteres eben nicht mehr erhalten. Das vierte Buch ist erst 1565 bekannt, die Ausgabe dieses Jahres trägt bereits den Vermerk des Neudrucks. Da sich unsere Texte auf Buch 2—4 verteilen, werden wir also ihre Drucklegung zwischen 1560 und spätestens 1564 anzusehen haben. Es liegen mir nun die Partituren der zugehörigen (dreistimmigen) Tonsätze vor; der Vergleich mit Lassos Kompositionen ergibt, daß sie Orlando durchweg als Vorlage, als Ausgangspunkt gedient haben. Die Nachbildung im Bau, im Wechsel der Abschnitte entsprechend der Dichtung, im Zug der Modulation ist eine vollständige, vielfach sind auch dieselben Motive und Melodien benutzt. Lasso aber hat die dreistimmigen Sätze durch vier- und sechsstimmige ersetzt, seine

Stücke in kunstmäßigere Sphäre gerückt; dasselbe tat er gegenüber Fontanas und Nolas Villanellen. Wären nur die fraglichen Villotten auch etwa erst um jene Zeit, in der sie im Druck erschienen, komponiert, so wäre ihr Verhältnis zu Lasso geeignet, uns neue Rätsel aufzugeben. Allein wir finden unter ihnen auch den Text von S. W. X, Nr. III, 6 „Sto core mio", und der Vergleich der Partituren erweist wieder, daß Lasso den Cantus dieser Villotte in seinem Tenor und ihren Tenor in seinem Cantus benützt hat. Lassos Stück erschien aber fünf Jahre früher als die Villotte, 1555.

Hieraus ergibt sich, daß die von Lasso aufgegriffenen Villotten in der Praxis und handschriftlich lange vor ihrer Drucklegung bekannt waren; die Moreschen aber müssen, da ihr Text mit dem von Lassos Moreschen identisch ist, gleichfalls in bezug auf die Napolitaner Polizinellkomödie und vor Lassos zugehörigen Stücken geschrieben sein. Wie bei Fontana stand bei ihnen selbst das Volkslied Gevatter. Letztere Annahme wird durch den Umstand bestärkt, daß wir Chichilichi im 17. Jahrhundert als Laudenmelodie wieder begegnen[1]); die Lauden aber entlehnten bekanntlich zu ihren geistlichen Texten weltliche, allgemein bekannte Melodien. Demnach haben wir in den dreistimmigen Villotten einschließlich des von Lasso herrührenden „Lucia, miau, miau" entweder die während der Komödie selbst vorgetragenen Stücke, oder die villanellenmäßige Bearbeitung von einstimmigen, in der Komödie mit oder ohne (Lauten-) Begleitung gesungenen Volksweisen zu erkennen. In Lassos vier- und mehrstimmigen Moreschen aber eine Nobilisierung dieser Gesänge für Aufführungen in den Palästen der Vornehmen, für die Feste des Marchese della Terza usw., bei welchen sich die Kavaliere freuten, den von der Aufführung der Bagatellisten her wohlbekannten Weisen in kunstvollerem Gewande wieder zu begegnen. Lasso schuf in seinen Moreschen, angeregt durch die Komödie Neapels, eine neue Gattung von Villanellen, und andere Meister folgten ihm nach[2]). Es sind musikalische Szenen; die ursprüngliche Moresca, die Tanzweise, aber ist in

---

1) Vgl. z. B. Coferati, Mat., Corona di sacre canzoni o Laude spirituali di diversi aut. Firenze 1689. Ebenda erscheinen als Melodien die Tänze Follia, Menuett usw.

2) Auch Azzaiolo (1557), Mass. Trojano (1567), Pinello (1571), Primavera (1574), Romano (1579), Moro (1581), Bianchi (1588), Metallo (1592), Biffi (1606), Fasolo (1628) haben Lucia und Cucuruccu besungen.

denselben, wie wir noch genauer sehen werden, aufgesogen und eingefügt.

Es ist nicht das erste Mal, daß wir Beziehungen Lassos zur dramatischen Kunst der Italiener mit diesen Moreschen begegnen. Schon früher konnte ich an der Hand von Trojanos Bericht und des von Lasso komponierten Dialogs zwischen Zanni und Pantalon[1]) unseren Meister als Komponisten einer Commedia dell' Arte-Episode und somit schon damals als bei der Vorgeschichte der Oper beteiligt nachweisen[2]). Das Stück, um das es sich handelt (S. W. X, Nr. IV, 22), ist auch musikalisch eine köstliche Nummer, trefflich deklamiert, charakteristisch in Ausnutzung der Tonlagen, fein in den Klangfarben, mit ungewöhnlichen Akkordbildungen; Pantalon und Zanni sprechen darin venetianisch bzw. bergamaskisch. Zur Komödie dell' Arte gehört auch S. W. X, Nr. IV, 6, das vierstimmige „Parch' hai lasciato". Hier erscheint Don Diego, die der Komödie angehörige Figur des stets geprellten Spaniers. In München hieß er 1568 Don Diego de Mendoza und wurde als dritte Rolle von Massimo Trojano gespielt[3]). Unser Stückchen paßt nun nach der Anzahl der Stimmen, dem homophon akkordlichen Charakter der Musik und nach dem Text in die Situation, wie sie der zweite Akt der Münchener Komödie ergab. Camilla nimmt von Don Diego mit schmeichlerischen Worten eine goldene Kette entgegen und verspricht, die nächste Nacht in seinen Armen zu ruhen, worauf der Spanier zufrieden abgeht. Am Schlusse des Akts aber ertönt „vna musica di quattro voci con dui liuti, un stromento da penna, un fiffaro ed un basso di Viola da gamba"[4]). Auch auf diese Instrumentalbesetzung paßt das Liedchen seiner Struktur nach sehr wohl; eine Laute ist als Melodie-, die andere als Akkordinstrument verwendet zu denken. Der Text aber spricht von Don Diego und enthält einen Dialog zwischen einem Geprellten und einer Frauensperson, „che stà inchiusa"

---

1) S. W. X, IV, 22.

2) Historische Anmerkungen verfaßt für das Programmbuch des Festkonzerts zu Ehren Orl. di Lassos. München 1894. Die Nachahmung, welche Lassos Schüler Eccard 1589 von Orlandos Zanniszene gab, liegt heute in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XXI, 1897, im Neudruck vor, doch ist ihre Zugehörigkeit zur commedia dell' arte dort noch ebenso, wie früher von Winterfeld, verkannt.

3) Trojano a. a. O. S. 184.

4) Ebenda S. 187; in den Dialoghi Bl. 150 sagt Trojano Viola d'arco und statt des stromento da penna das gebräuchlichere clavicembalo.

und sich schämen sollte „tutto lo giorno farsi Jacoviella“; in seiner vierten Strophe bringt er die Sentenz:

„Donna che face quello che non suole
O t'ha gabbato, o gabbare ti vuole.“

Soviel zur Bagatellistenkomödie Neapels und zur Commedia dell' arte.

S. W. X, Nr. IV, 17 „Mi mi chiamere mistre righe“ ist der mit verschiedenen Eindeutigkeiten durchsetzte Monolog eines reichen Getreidehändlers und Bäckers. Der Text huldigt Wein, Weib und Gesang, welchen der mistre righe nach Weise und Ausdruck des Magnifico zugetan ist; er ist im paduanischen Dialekt geschrieben[1]), die Nummer also im engeren Sinne eine Padovana (s. oben), wie deren Azzaiolo seit 1557 (mit Villanellen alla Napolitana usw.) in drei Büchern publizierte.

Auch das bereits bekannte[2]) Landsknechtständchen (S. W. X, IV, 12) mit seinem reizenden Lauteninterludium Don don don, Diri diri don dürfte szenischen Zwecken gedient haben. Es ist sowohl für die Stegreif- als die literarische Komödie geeignet[3]), ebenso für einen Karnevalsaufzug mit Landsknechtsgruppe. Das köstliche Stück erweist sich durch Vergleich mit so bezeichneten Stücken als eine Todescha, eine Nachahmung des durch die Mischung deutscher und italienischer Brocken entstehenden linguaggio, wie er wohl besonders häufig von deutschen Söldnern in Italien gehört wurde. Daß auch der Todescho in der Commedia dell' arte zuweilen erscheint, beweist eine Handschrift der Münchener Bibliothek[4]).

---

1) Die Wendung „mi me piase magnar . . .“ scheint eine stereotype; cf. Lovarini, Canzoni populari in ruzzante (Propugnatore 1888 Bd. 2 S. 368 Anm. 1) „mi me piase magnar pan“. — Der erwähnte Wein Trebiano wird in den Gegenden von Reggio, Modena, Parma gebaut. (Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Torchi in Bologna).

2) Ambros, Gesch. d. Musik, Leipzig 1893 (3. Aufl.) III, 367. Sandberger, Beiträge I, 118. Schade, daß der Originaltext schon in seinen drei ersten Worten unmöglich ist. Madonna pflegten sich die Kurtisanen anreden zu lassen. Vgl. z. B. Ipp. Salvianis Komödie Ruffiana; Gaspari II, 509.

3) So würde es z. B. trefflich in A. Giancarlis Zingara (1545) passen. In derselben wird verschiedentlich gesungen, und neben der Ruffiana fehlt auch der Bergamasker nicht.

4) Cod. it. 347. Vgl. Archivio stor. it. XIV, 269. — Auch Azzaiolo bringt eine Todescha im ersten Band seiner Padovanen, eine andere findet sich in der Villottensammlung Vogel 1566[7] („Trinc è got Malvasie“), eine dritte, wichtig für den Geschmack Albrechts V. an diesen Sachen, in Bottegaris obenerwähntem Lautenbuch (Valdrighis Ausgabe S. 63 „Mi stare pone totesche“) usw. Bei Azzaiolo heißt der Text:

Patrone, belle patrone
scolt' un poco bel companon
delle dancere
de le springhere del canzon,

Die altitalienischen Karnevalszüge verwerteten bekanntlich reichlich Musik, und der Musikhistoriker wird gut tun, auch ihnen sein Augenmerk zuzuwenden[1]). Sie sind ursprünglich florentinischer Abstammung[2]). Maskenzüge, welche gewisse Klassen und Stände darstellten, durchzogen die Straßen, indem sie in Gesängen, den canti carnascialeschi, dem Publikum kündeten, wer sie seien und was sie wollten. („Zingari siamo", „lavandaje siamo", „Ninfe siamo".) In den Musikdrucken erscheinen diese Gesänge zumeist unter dem Namen Mascherate. Schon Heinrich Ysaak hatte deren für Lorenzo Magnifico komponiert, andere Nola (1541), Willaert (1545), Trojano (1567), Azzaiolo (1569), Candido (1571, ein ganzes Heft), Riccio (1577), Gastoldi (1591), Ghizzolo (1609). Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir S. W. X, Nr. IV, 2 „Ecco la nimf' ebraica" (auch von Nola komponiert) und Nr. IV, 9 „O bella fusa" als Karnevalslieder bezeichnen; vielleicht wurden auch Alala und Canta Giorgia gleichfalls zu solchen Zwecken herangezogen.

Ferrante Gonzaga mag es gewesen sein, der Orlando bereits auf die Moresca als Gattung hinwies; bei aller Hauptneigung des kaiserlichen Generals auf kriegerische Dinge dürfte ja Capilupi (s. o.) nicht ohne Grund so ausführlich über diese Allotria berichtet haben, so daß damit auch auf die Kunstliebe Gonzagas geschlossen werden muß.

Wenn nun auch Orlandos Töne bei all diesen Gebilden nicht zu mythologisch-allegorischen Darstellungen erklangen, wenn sie nicht Venus und Jason verherrlichten, sondern Lucia und Cuccuruccu, Zanni und Pantalon, den Magnifico und Don Diego, sie waren mindestens ebenso wirksam in ihrer Interpretierung grotesken Unsinns und lassen Orlandos Verdienst in nicht geringerem Lichte erscheinen. Der Meister ist nicht nur gemeinsam mit Palestrina der Abschluß einer großartigen Ent-

---

che far in terre todesche per amor,
Springhere, dancere, spilere,
prindese, minere, basere, corere,
tutte le companon
on on.

1) Mit Recht räumt ihnen G. Giannini in seinem trefflichen Aufsatz „Origini del dramma musicale" ihren gebührenden Platz in der Vorgeschichte der Oper ein (Propugnatore 1893, I, 231 ff.).

2) Vgl. z. B. Lasca, Canti Carnascialeschi, in dessen Rime burlesche, herausgegeben von C. Verzone, Florenz 1882, 207 ff.; Batt. del Ottonaio's (detto Araldo) mascherate carnevialesche usw. Gaspari II, 248.

wicklung, er ist auch in seiner realistischen Vertiefung des musikalischen Ausdrucks und seiner Stellung zur Vorgeschichte der Oper eine starke Wurzel der neuen Zeit; unvergleichlich mehr als von Palestrina gehen von ihm Fäden aus, die zur „musica nuova“ hinüberleiten. Das macht ihn, im Zusammenhalt mit seiner größeren Vielseitigkeit, für uns moderne Menschen interessanter, anziehender als den großen Pränestiner.

Nachdem wir Lassos Moreschen und einzelne der Villanellen als unzweifelhaft neapolitanischer Abkunft erkannt haben, liegt es nahe, unter den zahlreichen, damals am Posilipp ansässigen Poeten Umschau zu halten, ob sich vielleicht gerade für diese Gebilde der oder die Dichter ermitteln ließen. Leider zeigen sich die hiezu angestellten Untersuchungen unergiebig; weder Serafino dall' Aquila noch sein Schüler A. Ricco, weder Carracciolo noch Angelo di Constanzo und Cariteo scheinen in Frage zu kommen, ebenso wenig enthält die umfangreiche Sammlung Rime di diversi illustr. sign. Napolitani, Ven. Giolito 1552 (k. k. Hofbibl. Wien) einen von Orlando komponierten Text, ist aber als weiteres Dokument aus der literarischen Umgebung Lassos zu Neapel eine wertvolle Quelle. Am meisten ähneln einzelne der kleineren erotischen Villanellen ihren Vorgängern in der Beliebtheit der Gebildeten, den Strambottis und Dialogen Serafino dall' Aquilas, des „più grande strambottojo“, wie ihn d'Ancona nennt[1]); Serafino[2]) verfeinerte bekanntlich den Strambotto zum zierlichen höfischen Madrigal. Andere Nummern gleichen dem Stil, wenn auch nicht dem Versmaß nach den lustigen Sonetten des Toskaners Pistoia.

Zwei Dichter haben wir aber doch noch in Neapel namhaft zu machen, die mit Orlando mehrere Jahre gleichzeitig dort wohnten. Der eine ist Luigi Tansillo[3]), der Dichter der „Lagrime di S. Pietro“, welche Orlando bekanntlich im Alter

---

1) La poesia popol. S. 134. Gaspari II, 333.
2) Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek besitzt einen Werken Dall' Aquilas beigebundenen Druck: Operetta piacevole e delectevole da intendere aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (s. l. e. a.), der in seiner „Canzone de la cascia“ und „Lassa far a me“ wiederum ähnelnde Gebilde aufweist.
3) Crescimbeni II, 436 ff. Croce a. a. O. 38 ff. Torraca, Studi di Storia Lett. Napol. Livorno 1884, S. 207 ff. Gaspari II, 489. Die neueste und heute ausschlaggebende Arbeit über Tansillo „Sulle poesie di genere vario“ von Francesco Flamini (Pisa 1888) kenne ich leider nur aus dem Bericht Reniers im Giorn. stor. 1888, S. 450 ff.

komponierte. Verfolgen wir den Lebensweg Tansillos, so fällt eine gewisse Ähnlichkeit mit Lassos Entwicklung in die Augen. Auch Tansillo genießt eine Jugend voll Lebensfreude und sonniger Renaissance und endet in Melancholie und als Künstler in der Empfindungssphäre der Gegenreformation. Beide, Tansillo und Lasso, haben wohl in ihrer Jugend nicht gedacht, der eine, daß er einmal die „Lagrime di San Pietro" schreiben, der andere, daß er sie komponieren werde. Doch soll dieser Vergleich nicht weiter durchgeführt werden, da Orlando der unvergleichlich genialere, tiefere und fleißigere Künstler ist, an dessen psychischer Umwandlung wir nicht zweifeln dürfen, indes Tansillos Biograph nach Renier zur Entstehung der Lagrime bemerkt: „teutò propiziarsi le anime timorate e assopire quel cerbero trifauce che era la Congregazione dell' Indice." Für ihn war wohl später der äußere Anlaß zur Komposition, wenn nicht, wie so oft [1]), der bestimmte Auftrag Wilhelms V., so das Erscheinen der Lagrime im Druck, welches lange nach des Dichters Tod (1568) erfolgte; von Tansillos erotischen Dichtungen aber hat er doch schon vorher ein halbes Sonett komponiert, nämlich „Scorgo tant' alto il lume", die beiden Terzette von Sonetto XXVII „D'un si bel foco" [2]).

Der zweite ist Antonio Minturno, seit 1559 Bischof von Ugento, vorher in Neapel ansässig [3]). Minturno veröffentlichte 1563 zu Venedig ein Buch, das Aufsehen bei jedermann erregen mußte, der sich mit italienischer Literatur befaßte: die „Arte poetica", enthaltend u. a. eine „dottrina de' Sonetti, canzoni e ogni sorte di Rime Toscane". Wohl im Anschluß an dies Werk forderte Massimo Trojano seine Kollegen in der bayerischen Hofkapelle auf, Beiträge zu einer Sammlung von Kompositionen über ausschließlich Minturnosche Texte zu liefern, und es gelang ihm, sich auch unseres Meisters zu versichern. So kam das erste Buch der bekannten Sammlung „Mvsica de Virtuosi della florida capella dell . . . Dvca di Baviera" (Vinegia 1569) zustande, jener glänzenden Zeugnisse des hohen künstlerischen

1) Vgl. Trojano, Discorsi S. 75. Die Angabe wird durch Orlandos Briefwechsel mit dem Herzog bestätigt.

2) Poesie di Luigi Tansillo. Londra 1782 S. 27. (Die Ausgabe enthält auch ein Porträt des Dichters.) S. W. IV, 57. Tansillos due Pellegrini waren mir leider nicht zugänglich.

3) Vgl. über ihn Crescimbeni II, 425.

Niveaus, auf dem sich die Kapelle befand. Vielleicht spielen alte Beziehungen Orlandos zu Minturno aus der Neapolitaner Zeit mit; jedenfalls mußte der Meister in dieser Sammlung mit der größten Anzahl von Tonsätzen unter den Teilnehmern vertreten sein. Indes zeigt auch hier Lasso seinen feinen Geschmack. Während alle anderen Beitragenden, auch Trojano, in der Tat ausschließlich Verse von Minturno komponieren, kann dies Orlando nicht über sich gewinnen. Von fünf Nummern (mit sieben Tonsätzen) sind nur zwei dem Plan des Herausgebers entsprechend auf Texte Minturnos gesetzt: „Spent'e d'amor la gloria", eine Canzone auf den Tod einer Dame, und das Lied eines müden Mannes „Al dolce suon dell marmorar dell' onde"[1]), beide fünfstimmig. Das Erscheinen des Werkes selbst hatte Trojano schon in der Vorrede der „Discorsi" angekündigt[2]).

Es sind also die Beziehungen zur italienischen Literatur, die Orlando in Neapel gewinnen konnte und nachweislich gewann, sehr vielgestaltig. Angesichts der dürftigen literarischen Denkmale, welche uns bislang aus dem Neapel des 16. Jahrhunderts bekannt sind, wird auch der Literaturhistoriker die einschlägigen Texte mit Nutzen kennen lernen. Lasso muß die Stücke von Sannazaro und d'Azzia nicht unbedingt schon an Ort und Stelle komponiert haben; aber Fühlung mit dem dichterischen Schaffen der beiden wie mit der Poesie Tansillos hat er zweifellos gewonnen. Dann lernt er in Neapel ausgiebig die Villanelle kennen, endlich aber das Pastoraldrama, die farsa Cavaiola und die ortsübliche Bagatellistenkomödie.

Für lokale Einwirkung des römischen literarischen Lebens auf unseren Meister besitzen wir gleichfalls einige Anzeichen. 1555 erschienen bei A. Barrè in Rom in erster Auflage die „Rime di diversi eccellentissimi autori in vita e in morte dell' ill. Signora Livia Colonna". Aus dieser Sammlung komponierte Lasso Francesco Ronconis Sonett „S'io talhor muovo" und

1) Minturno ist ausnahmsweise im alten Musikdruck als Dichter genannt; in den Rime des Minturno (k. k. Hofbibl. in Wien) fehlen die Stücke. Leider ist die Tenorstimme des ersten Buches der Sammlung gänzlich verloren und mußte von einer Aufnahme der beiden Nummern in die S. W. vorerst abgesehen werden.

2) Auch ein zweites Buch der Musica hatte Trojano bereits vorbereitet; die Herausgabe verhinderte der bekannte Mordüberfall, welcher den verbrecherischen Künstler zwang, aus Bayern zu flüchten. Tafuri, welcher in seiner Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli (Nap. 1752, Tom. III, p. II, 294 ff.) Trojanos Leben beschreibt, hat von dem Verbrechen keine Kenntnis.

publizierte es in dem nämlichen Jahre in seinem Primo libro dei madrigali a 5 voci[1]). Die Druckerlaubnis der Rime ist erst vom 22. Juli datiert; dies weist auf eine persönliche Verbindung mit dem Dichter oder auf handschriftliche Mitteilung des Sonetts durch den Lasso nachweislich persönlich bekannten Verleger. Möglicherweise machte unser Meister auch damals bereits die Bekanntschaft des Kanonikus am Lateran und Dichters Gabriel Fiamma, auf welchen wir unten zurückkommen. Auf die Stadt Rom spielt eine Stelle des Madrigals „Alma cortese, in più bel lembo involta“[2]) an, eine andere in „L'altr'ier sul mezzo giorno“[3]) spricht von den päpstlichen Schlüsseln.

In München blieb Lasso vor allem durch seine italienischen Reisen mit der neu erscheinenden italienischen Literatur auf dem laufenden; aber auch durch die zahlreichen Italiener in der Kapelle müssen stets neue Werke importiert worden sein, nicht zu gedenken der Dichter, welche mit ihren auswärts oder in Bayern entstandenen Produkten das herzogliche Haus überschütteten. Trojano schuf sich zu seinen vier Büchern Canzone alla napolitana (1567—69) die Rime selbst[4]) und unterhielt Beziehungen mit zahlreichen italienischen Reimschmieden: Cesare Carafa, Marcio Marci, Gios. Betussi, Salomon Usque, Marc. Ant. Sacchi, Giul. Salaroli, Jac. Bonetti, Ag. Rocchetta, Giul. Ballino, deren Produkte nebst zwei Sonetten Trojanos in den Dialoghi abgedruckt sind. Lasso scheint sich mit keinem der Genannten abgegeben zu haben, auch mit Betussi nicht, dem Dichter des Dialogo amoroso[5]), welcher hier mit zwei Sonetten an Herzogin Renata und einem an Wilhelm V. vertreten ist. Dagegen verdankt der (leider gleichfalls unvollständig erhaltene) Gesang „Ben convenne madonna“ — nach Angabe des Musikdruckes[6]) von Don Giovanni Manrique — seine Entstehung Orlandos Beziehungen zum kaiserlichen Hofe in Wien. Der Dichter war Kämmerer Maximilians II., wie aus den Dedikationen ihm gewidmeter Werke

1) S. W. II, 58.
2) S. W. II, 79 ff.
3) S. W. II, 9 ff. „a piè di sette colli.“
4) Vogel a. a. O. II, 254 ff.
5) Venedig 1543, Pozzo.
6) Musica de Virtuosi usw. I, 1569.

hervorgeht[1]). Im übrigen sorgten Lassos häufige Reisen jenseits der Alpen weiter dafür, daß die Beziehungen auch zur älteren italienischen Literatur nicht erkalteten. Auch dabei erscheint unser Meister als Gebender und Empfangender: er bringt den italienischen Nobiles neue Kompositionen als Angebinde mit, so 1567 dem Herzog Alphons II. von Ferrara das vierte, 1585 Mario Bevilaqua in Verona das fünfte Buch fünfstimmiger Madrigale; andererseits aber kehrt der Künstler mit neuen Anregungen zum Norden zurück.

Von seinen frühesten Werken an hat Lasso Dichtungen komponiert, welche sich als italienische Lokalpoesien im engeren Begriff verraten; dies hätte keinen Sinn, wenn wir nicht auch den Tonkünstler gleich dem Dichter an Ort und Landschaft Interesse nehmen lassen. In „Alma real, dignissima d'impero“[2]) geschieht des Berges Calpe in Andalusien Erwähnung; dies weist die Dichtung ins spanische Milieu, also Lassos mailändische oder neapolitanische Zeit[3]). „Vatene lieta omai, coppia d'amici“[4]) wünscht zwei Freunden glückliche Seefahrt, ein Vorwurf, der auf eine der italienischen Städte oder Antwerpen paßt. Schärfer tritt der örtliche Hintergrund hervor in der Sestina „Del freddo Reno alla sinistra riva“[5]). Ort der Handlung sind hier die Ufer des Reno, des kleinen Flüßchens, das, aus den Apeninnen kommend, die Gebiete von Bologna auf Ferrara durchzieht. „Qual nemica fortuna“[6]) gehört zu den Alphons II. gewidmeten Madrigalen; in ihm dürften wir eine Anspielung auf Ferrara und hinter dem „Rè degli altri, superbo altero fiume“ und „de l'Italia il maggior fiume“ den Po zu suchen haben. Auf Mantua, wo sich Lasso ja auch wiederholt aufhielt, deutet das reizende Stück „Chi non sa, come spira“[7]) mit seinem Preis des Mincio hin. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir es speziell in den zwei letzten Fällen mit doppelten Gelegenheitsschöpfungen zu tun, indem Orlando durch seine Beziehungen zu den Höfen von Ferrara und Mantua sich veranlaßt sah, die fraglichen

1) 1569 widmete ihm Mass. Trojano, 1572 Giov. Pietro Cottone musikalische Werke. (Vgl. Vogel a. a. O.)
2) S. W. VIII, Nr. I, 17.
3) Im heutigen Italienisch bedeutet Calpe bildlich eine weitab gelegene Gegend.
4) S. W. VIII S. 19 ff.
5) S. W. VIII S. 1 ff.
6) S. W. IV, 128 ff.
7) S. W. VI, 113 ff.

Gelegenheitsgedichte zu komponieren. Hier soll dann schließlich auch von zwei weiteren Gelegenheitskompositionen die Rede sein. Im November 1565 verheiratete die Statthalterin der Niederlande, Margaretha von Parma, zu Brüssel ihren Sohn Alessandro Farnese mit Maria von Portugal[1]). Wir besitzen nun von Orlando ein Hochzeitslied „Vieni dolc' Imeneno" zum Preis eines bräutlichen Paares „Alessandr' e Maria"[2]) und ein Liebesliedchen an „Maria", das von Wiedersehen nach langer Trennung singt: „Quando fia mai quel giorno"[3]). Beide Stücke erschienen in derselben Sammlung 1570 im Druck. Die Umstände legen es nahe, in ihnen Huldigungen Lassos an das Brautpaar Farnese-Portugal zu erblicken. Denn zu Margarethes Minister Granvella wie zu Margarethe selbst hegte Lasso bekanntlich nähere Beziehungen; die Gepflogenheiten der Zeit machten es ihm zur Pflicht, sich unter den Gratulanten (und als Künstler nicht mit leeren Händen) einzufinden, und schließlich stehen die Daten der Dedikation und Drucklegung in einem Verhältnis, wie es sich in ähnlichen Fällen bei Lasso öfter findet.

II

Wir wenden uns nunmehr zur zweiten Seite unserer Aufgabe, der Untersuchung jener Beziehungen Lassos zur italienischen Literatur, welche sich unserem Meister aus der allgemeinen zeitgenössischen Bildungssphäre heraus ergaben.

Der Abgott des Renaissancemenschen war auf dem Gebiet der Lyrik im 16. Jahrhundert Petrarca. Die Dichter der Zeit verehrten ihn als höchstes Muster, betrachteten es als ihre schönste Aufgabe, seiner Art nachzutun. Petrarca lag in der Luft. Dies beweisen auch die Parodien, die Berni auf ihn machte, und Pietro Aretinos Spott. Auch wer der Dichtung sonst ferner stand, mußte den Canzoniere eifrig studieren, wollte er nicht für einen Barbaren gelten, wollte er nicht Gefahr laufen, am Ende einmal eines der eifrig angewandten Zitate aus Petrarca

---

1) Vgl. hierzu Castan, A., Les Noces d'Alexandre Farnèse et de Marie de Portugal. Narration faite au Cardinal de Granvelle usw. In Mémoires . . . publiées par l'académie royale de Belgique. Bruxelles 1888, Tome XLI.

2) S. W. VIII. Nr. I, 24. — Hochzeitsliedern begegnen wir in der ital. Vokalliteratur des 16. Jahrhunderts wiederholt. Auch diese Spezialität wurde in die Oper aufgenommen, besonders von den Franzosen gepflegt und hat sich bis heute darin erhalten (vgl. Chabrier, Gwendoline). — Über das altitalienische Epithalam siehe Crescimbeni I, 256.

3) S. W. VIII, Nr. I, 22.

nicht zu verstehen. Weitschichtige Kommentare leisteten dem Verständnis der Studierenden Vorschub; wie stark aber mußte bei dieser Sachlage der Dichter auf besonders empfängliche Gemüter wirken, zumal, wenn sie auch ihr Beruf mit der Lyrik Fühlung suchen ließ! Den Tonkünstlern mußte Petrarca aber noch besonders lieb und wert sein, nicht nur durch das latent Musikalische, das Ebenmaß und die melodische Fülle zusammentreffender Vokale in seinen Poesien, sondern auch durch seine Person, als der Mann, der sich wiederholt als begeisterter Freund der Musik bekannt hatte, ja selbst ein für seine Zeit vortrefflicher Lautenspieler gewesen sein soll.

Bei Lasso steht denn auch Petrarca im Mittelpunkt der dichterischen Interessen. Immer wieder kommt unser Meister auf ihn zurück, seine Verse begleiten ihn von Anfang bis Ende seiner Laufbahn. 1555 veröffentlicht Orlando die ersten, 1590 das letzte der durch Petrarca angeregten Stücke. Selbst im fünften Buch der fünfstimmigen Madrigale und der „Sammlung Mermann", in denen der geistliche Dichter Gabriel Fiamma (s. u.) dominiert, behauptet sich Petrarca mit Ehren. Als Zusammenfassung zweier literarischer Richtungen ist das erwähnte fünfte Buch, das nur Dichtungen von Petrarca und Fiamma zugrunde legt, gerade besonders interessant. Im ganzen haben 64 Nummern von Lassos italienischen Kompositionen petrarchische Texte; und da viele dieser Nummern zwei, manche bis zu sechs Teilen aufweisen, haben wir im ganzen 94 hierher gehörige Tonsätze zu verzeichnen. Mit welchem Geschmack aber hat Orlando in des großen Aretiners Canzoniere ausgewählt! Doch hier muß ich den Leser bitten, selbst Petrarca zur Hand zu nehmen und Orlando bei seiner Auswahl zu folgen. Komponiert sind:

In vita di Madonna Laura:

Sonette: 1 (S. W. IV)[1]) Voi ch' ascoltate,
22 („ „ II) Solo e pensoso,
52 („ „ VI) Io son si stanco sotto 'l fascio antico,
55 („ „ VIII) Occhi, piangete,
82 Terzette (S. W. II) Or qui son, lasso,
85 2 Quartette und Terzette (S. W. IV) Amor mi strugge 'l cor,
86 Quartette (S. W. II) Poi che 'l cammin,
97 (S. W. II) Quando 'l voler,

1) Die Seitenzahlen ergeben sich aus den Registern der einzelnen Bände.

99 (S. W. X) Che fai, alma?
108 („ „ II) In qual parte del Ciel,
112 („ „ IV) Amor, che vedi ogni pensiero aperto,
114 (defekt) Come 'l candito piè,
117 (S. W. II) Pien d'un vago pensier,
120 („ „ II) O invidia, nemica di virtute,
122 („ „ II) Fera stella,
161 („ „ IV) Tutto 'l dì piango,
169 („ „ X) S'una fede amorosa,
174 („ „ II) Cantai; or piango,
183 („ „ IV) L'alto signor,
194 („ „ VIII) In dubbio di mio stato (zweimal komponiert),
206 Terzette (S. W. VIII) Vivo sol di speranza.

Sestina: I, 3, 6 (S. W. II) Quando la sera; Con lei foss'io,
IV, 1, 4, 6 (S. W. VI; defekt X) Chi è fermato; Come lume di notte; S'io esca vivo,
VI, 6 (S. W. II) Guarda 'l mio stato,
VII, 6 („ „ VIII) Deh or foss' io,
VIII, (S. W. IV) Là ver l'aurora,

Canzone: III, 2 (S. W. IV) Il tempo passa,
VII, 5 („ „ VIII) Perch'io veggio,
XIII, 1 („ „ X) Di pensier in pensier,
XVI, 1, 5 (S. W. II; VIII) Ben mi credea; Chi nol sa di ch'io vivo.

Sonette: 4 (S. W. IV) La vita fugge,
5 („ „ IV) Che fai? che pensi?
22 („ „ IV) Come va 'l mondo,
26 („ „ VIII) Soleasi nel mio cor,
32 („ „ IV) Quanta invidia io ti porto,
36 („ „ II) Mentre che 'l cor,
43 („ „ IV) Quel rossignuol,
64 („ „ VIII) O tempo, o ciel volubil,
85 („ „ IV) I'vo piangendo i miei passati tempi,

Sestina:
1 (S. W. II) Mia benigna fortuna,
2 („ „ II) Crudele, acerba, inesorabil Morte,
4 („ „ IV) Già mi fu col desir,
7 („ „ VIII) Nessun visse giamai,
11 („ „ IV) Se sì alto pon gir,

Canzone: I, 7 (S. W. II) Pon freno al gron dolor,
III, (S. W. II) Standomi un giorno.

Trionfi: d'Amore Cap. IV, 61—66 (S. W. IV) O fugace dolcezza,
della Morte Cap. I, 85—90 (S. W. IV) Miser chi speme,
della Morte Cap. II, 1 ff. (S. W. VIII) La notte che segui,
della Morte Cap. II, 178—183 (S. W. VI) Vedi l'Aurora,
della Fama Cap. III, 1—6 (S. W. VI) Jo non sapea,

del Tempo 55—60 (S. W. VIII) Seguii già,
del Tempo [illegible]0—78 (zweimal komponiert, S. W. VI u. X) Or vi riconfortate,
del Tempo 109—115 (S. W. VI) Un dubbio verno,
del Tempo 112—115 (S. W. X) Passan vostri trionfi,
della Divinità 1 ff. (defekt) Da poi che sotto 'l ciel.

Nur aus den Sonetten und Canzonen verschiedenen Inhalts ist keine Komposition Lassos nachweisbar; im übrigen wird der Vergleich lehren, daß kaum eine der Dichtungen fehlt, welche durch die Jahrhunderte von den Kennern gepriesen wurden. Jeder der feinen Stimmungsnuancen, die Petrarcas Gebilde mannigfaltig machen, ist Rechnung getragen. Der dem Dichter eigentümliche ruhige Schmerz, in welchem das Bittere sich mit einer geheimen Süßigkeit mischt, die süße Melancholie, das träumende Schwanken von der Hoffnung zum Schmerze, vom Schmerze zur Hoffnung, diese Stimmungen hat Lasso nicht nur in ihren beiden schönsten Äußerungen „Cantai; or piango" und „Di pensier in pensier"[1]), sondern zahlreichen im Grundton ähnlichen, in der Ausführung verschiedenen Gebilden musikalisch verkörpert. Mit besonderem Glück aber wählt Orlando aus jenen Gedichten, in denen sich Petrarcas Vorzüge mit seinen Fehlern, mit Affektation und Rhetorik verbinden. Dann aber folgt er dem Dichter wohl auch einmal in die dunstige Region seiner gesuchtesten und geschraubtesten Phantasien, wo dieser Augen und Herz streiten läßt, wer von beiden die grausame Liebespein zumeist verschulde, wo er versichert, Laura zu lieben, wenn sie ihm auch sein Liebesglück beneidet, wo er die Geliebte erst grausam nennt, weil sie ihn zur Tugend führte, und dann bereut und ihr dankt.

Zur Psychologie Lassos bieten seine Beziehungen zu Petrarca wichtige Erkenntnisquellen. Wie kontrastiert der dem Meister offenbar innig sympathische Ton der erotischen Elegie mit den burlesken Äußerungen so vieler seiner Briefe! Von Tonkünstlern gilt: sage mir, was du komponierst, und ich sage dir, wer du bist. In Orlandos Auswahl nun schlägt jene Stimmung vor, in welcher der Dichter seine innere Welt in Freude am Schmerz beobachtet, analysiert und darstellt: „Wenn Petrarca stirbt, ist dies seine Buße für Lauras Schuld; Staub und Tod beneidet

1) Gaspari I, 460 ff.

er, weil sie die Geliebte umfangen; er tröstet sich, weil man ihn dereinst um seine Liebe beneiden will; das Mitleid um Laura, die Erkrankte, steigert seine Glut; die Ungewißheit des Wiedersehens erschreckt ihn so, daß er sich selbst nicht mehr kennt; er gewahrt, daß bei seiner Liebe auch Eitelkeit im Spiele war" usw., usw. — alle diese Visionen hat unser Meister zu den seinen gemacht. Auch das warme Naturgefühl, welches in der Brust Lassos lebte, ihn Erquickung im lieblichen Ampertal suchen ließ, kommt bei Petrarca zu seinem Recht, wie in „Qual rosigniuol" oder dem bekanntlich von Bürger nachgeahmten Sonett „Solo e pensoso[1]).

Eine Berücksichtigung der mehr religiös-ernsten Gebilde des Aretiners neben seiner spirituell-sinnlichen Weise tritt freilich erst in Orlandos späteren Tagen durchgreifender ein, im Zusammenhang mit des Meisters veränderter Geistesrichtung. Hier kommen besonders in Frage Sestina IV in vitam di M. Laura 1, 4, 6; Sonetti in mortem di M. L. 26, 85; Trionfo del Tempo[2]) 70—78, 109—114 usw. Aber gerade an Lassos Beziehungen zu Petrarca ist es besonders interessant zu beobachten, wie in seiner Psyche die Gefühlswelt der Gegenreformation allmählich auch auf diesem musikalischen Gebiet neben jener der Renaissance ihre Forderungen erhebt; auch macht erst dieser Vorgang Orlandos Verhältnis zu Petrarca zu einem allseitigen, erschöpfenden.

Nicht minder aktuell als die Pflege Petrarcas betrieb die Gesellschaft der Renaissance die Lektüre des größten zeitgenössischen Dichtwerks, das Macchiavelli „tutto bello e in molti luoghi mirabile" genannt hatte, des „Orlando furioso". Den Komponisten freilich kam hier Ariost weit weniger entgegen; als episches Heldengedicht bot der rasende Roland der Musik a priori keineswegs zahlreiche Angriffspunkte.

Es ist nun wiederum höchst interessant zu sehen, wie fein Lasso mit Ariosts Poem verfuhr. Den erzählenden Partien bleibt er fast ausschließlich ferne; dagegen hält er sich an die Sentenzen, die bei Ariost so anmutig aus dem Erzählten fließen und zu neuen Dingen hinüberleiten, und an jene Stellen, wo nach ausführlicher Schilderung der Situation der Dichter

1) Auch Segui già (Trionfo del tempo 55—60) mag persönliche Bedeutung haben, wenn der Meister 1584 singt: „Ich bin ein Greis, heut früh war ich ein Knabe."
2) Man beachte die zweimal komponierten Stellen.

schließlich seinen Personen selbst das Wort erteilt. Aus der bunten Welt der berichteten Abenteuer hebt Lasso hier gewisse Kernpunkte heraus; er verdichtet sich den Hauptgehalt des Poems in den wenigen von ihm auserlesenen Texten.

So begegnen wir in „Non vi vieto per questo“ [1]) dem Rat, den Ariost angesichts Birens Untreue gegen Olympia den Frauen erteilt; in „Spesso in poveri alberghi“ [2]) der Eröffnungssentenz des vierundvierzigsten Gesanges:

„Oft wird in Mangel und in Kümmernissen,
In armen Hütten unter niederm Dach,
Das Herz zur Freundschaft stärker hingerissen
Als im Palast, im glänzenden Gemach“ usw.

deren Wahl noch weitere Bedeutung gewinnt, da sich dies Stück in der den Augsburger Fuggern gewidmeten Sammlung befindet. Unserem heutigen Musikempfinden aber erscheinen zweifelsohne gerade diese beiden Oktaven durch das Kunstmittel der vokalen Polyphonie besonders glücklich interpretiert, während wir der Komposition der nachfolgenden Stellen nur mit Zuhilfenahme des historischen Sinnes völlig gerecht zu werden vermögen.

Zweimal befaßt sich Orlando Lasso mit der Geschichte Bradamantes. Das vierstimmige Madrigal „Di qua, di la va le noiose piume“ schildert uns die ruhelose Sehnsucht der Jungfrau nach Ruggiero, der in Marfisas Liebesfesseln liegt, das fünfstimmige „Come la notte ogni fiammella e viva“ ihre Klagen um den in Theodorens Eisenfesseln schmachtenden Geliebten. Mit sichtlichem Bedacht sind diese beiden Stellen in Parallele gebracht [3]). Den Abenteuern Angelicas aber zollt der Meister nicht nur 1569 Tribut, indem er Sacripants Liebesklagen „Pensier, dicea, che 'l cor m'agghiacci ed ardi“ in Musik setzte [4]), bereits 1555 und 1559 hatte er die Oktaven 126 und 127 des 23. Gesanges komponiert [5]). Mit ihnen aber griff Lasso zu einem Kulminationspunkt des ganzen Orlando furioso, jenen Vorgängen, die Orlandos Raserei herbeiführen. Der Held hat den Ort an der Quelle entdeckt, wo Angelica und Medoro glücklich waren,

1) Vierstimmig. Ariost X, 9. S. W. VIII, S. 27.
2) Vierstimmig. S. W. VIII, Nr. I, 30. Ariost XLIV, 1. Übersetzung von Gries, Leipzig, Reklam II, 483.
3) Ariost XXXII, 13 und XLV, 37.
4) Fünfstimmig. Ariost I, S. 41. S. W. VI, S. 123 ff.
5) 126 vierstimmig. S. W. VIII, 13; 127 fünfstimmig S. W. II, 132.

er findet die Namen der Liebenden im Gestein eingegraben, der Hirte muß ihn völlig aufklären, Orlando hat auf dem Brautlager der beiden, dem Grab seiner eigenen Hoffnungen, geruht; nun stürzt er bei Nacht aus dem Haus und gerät wieder an die Quelle. Dort

. . . spesso dice a se cosi nel pianto:
„Queste non son più lacrime, che fuore
Stillò da gli occhi con si larga vena . . ."
„Questi, ch'inditio fan del mio tormento
Sospir non sono, ne i sospir son tali . . ."

Und zu einem anderen Höhepunkt der Dichtung leiht Lasso seine Töne, als er Zerbinos letzte Worte in Musik setzt. Zerbino stirbt an der von Mandricardo empfangenen Wunde; „seine letzten Momente sind der Liebe geweiht, der Sorge um sie, die allein zu lassen ihn mehr schmerzt als der Tod, und die unglückliche Isabella neigt sich über ihn und empfängt von seinen Lippen den letzten Hauch"[1]):

„Cosi cor mio voglia te (le diceva)
Da poi ch'io sarò morte amarmi ancora . . ."[2])

Ich sagte vorhin, nur mit Zuhilfenahme des historischen Sinnes vermöchten wir diesen Kompositionen voll gerecht zu werden; ihre Würdigung gelingt uns nicht allein, wenn wir, wie die Kunst des 16. Jahrhunderts gebietet, damit vertraut sind, Ergüsse von höchster Subjektivität im musikalischen Ausdruck vokaler Polyphonie auf uns wirken zu lassen. Wir haben bei diesen Stücken auch zu bedenken, daß dem Hörer des 16. Jahrhunderts die Worte der dichterischen Personen zugleich die Kulminationspunkte der Szenen waren, daß er im Fluge seiner Phantasie den ganzen Vorgang wiederum überschaute, wenn ihm in den ersten Tönen des Musikers die Worte der endlich sprechenden Personen gleichsam als Stichworte des dichterischen Höhepunktes erklangen. Erst diese Erkenntnis entbindet in den musikalischen Kunstwerken die volle, ihnen in jener Zeit innewohnende Ausdrucksgewalt und zwingt auch uns in ihren Bann. Erst jetzt aber verstehen wir auch Lassos Verhältnis zu Ariost völlig, dem es gelingt, in den wenigen Oktaven des Dichters Kernpunkte des ganzen Orlando furioso musikalisch einzufangen.

---

1) Gaspari II, 434.
2) Ariost XXIV, 78. S. W. VI, 80.

In richtiger ästhetischer Erkenntnis ist Lasso den ironisierenden Partien im Orlando ferngeblieben. Einmal aber läßt er sich verleiten, eine der Schilderungen Ariosts in Musik zu setzen. Canto VII, 11 beschreibt der Dichter die trügerischen Reize der Alcina mit der ängstlichen Genauigkeit Bocaccios in derlei Dingen, ihre Gestalt, ihre Lockenhaare, die Wangen, Stirn, Augen, Nase, Mund, Zähne, Hals, Busen usw.; durch fünf Oktaven zieht sich die Kleinmalerei hin. Lasso hat sie alle fünf komponiert[1]); dies ist eines der sprechendsten Zeugnisse für seine enge Zugehörigkeit zur italienischen Renaissance. „Das Kunstideal dieser Zeit ist Darstellung der irdischen Realität in der ganzen Pracht und Fülle ihrer Formen; ihr vollendetster künstlerischer Typus, wie sie es im Altertum gewesen, die menschliche Gestalt in ihrer Unverhülltheit[2])." Treffend bemerkt Gaspari, daß die Aufgabe, welche sich Ariost hier gestellt hatte, eine solche der bildenden Künste war, mit denen die Poesie in ihrer Lösung nicht wetteifern konnte. Noch weniger werden wir der Musik die Fähigkeit zugestehen, sich hier mit Plastik und Malerei in einen erfolgreichen Wettstreit einzulassen. Aber wie Ariost das Problem lockte, so zog es auch Lasso an; der Mensch der Renaissance in ihm siegt über den Musiker in specie[3]). Das Werk Orlandos „Sex Cantiones latinae" etc. (Monachij 1573, Adamus Berg), in welchem die Komposition dieser Stelle enthalten ist, enthält auch „Spesso in poveri alberghi" und war, wie erwähnt, den Dominis Marco, Joanni, Hieronymo et Joanni Jacobo etc. Fuggeris zugeeignet[4]). In diesem Opus sind Gesänge in vier Sprachen vereinigt, eine hübsche Anspielung auf die gelehrte Bildung und internationale Stellung der Fugger. Die Beziehungen der Augsburger Patrizier zu Italien wurden hiebei nicht übel berücksichtigt, wenn unser Meister mit sechs Oktaven Ariosts und einem Sonett Petrarcas den italienischen Teil der Sammlung bestritt. Unter sich aber stehen die fünf, Alcinen gewidmeten Stücke mit ihrem sinnlichen dichterischen Milieu dann wieder im schönsten Gegen-

1) S. W. VIII. Nr. I, 25 ff.
2) Gaspari II, 436.
3) Dasselbe gilt von der Komposition des Kap. III, 1—6 von Petrarcas, Trionfo della Fama (. . . Volsimi da man manca, e vidi Plato . . .).
4) Lasso nennt dieselben im Vorwort „Gebrüder". Es sind die Brüder Marcus II. († 1597), Hieronymus (gestorben im Jahre der Dedikation, 1573), Johann III. († 1598), Herren von Kirchheim und Norndorf, und ihr Vetter Hans Jakob.

satz zu dem ernsten Ton des „Spesso in poveri alberghi". Im besondern sind diese Tonsätze natürlich auch für die Kultur der Renaissance in München bedeutungsvoll. Die bayerischen Herzöge erwarben nicht nur antike Bildwerke und Münzen, füllten ihre Bildersäle mit kostbaren Gemälden, bereicherten ihre Kunstkammer mit Kleinodien und Schmiedewerken, schmückten ihre Gemächer mit den prachtvollen Tapeten und Stoffen der Renaissancezeit[1]), in diesen Räumen erklangen auch die Verse Petrarcas und Ariosts, getragen von den wundersamen Harmonien Lassos, des in seiner Vielseitigkeit größten Meisters des Rinascimento.

Es erscheint zweckmäßig, um das Maß des künstlerischen Scharfsinnes, den Lasso gegenüber dem Orlando furioso bewährt hat, richtig würdigen zu können, auch einmal das Verhältnis eines anderen zeitgenössischen Komponisten zu Ariost ins Auge zu fassen.

Im Jahre 1561 edierte Jacques Berchem sein „Primo, secondo et terzo libro del Capriccio . . . con la Musica da lui composta sopra le Stanze del Furioso" (Venetia, Ant. Gardano)[2]). Eine reiche musikalische Auslese wird uns da geboten, nicht weniger als 93 Oktaven unseres Dichters. Auch Berchem bringt darunter die Erzählung von Rolands beginnender Raserei, den Tod Zerbinos, Bradamantes Klagen um den an Marfisa gefesselten Ruggiero; aber der Tonsetzer beschränkt sich nicht auf die Worte der handelnden Personen, auf die Stellen subjektiven Ausdrucks und damit sowohl auf die Kernpunkte der Episode als die einzig richtigen Angriffspunkte für die Musik, sondern er komponiert vorzugsweise die erzählenden Stanzen. Berchem stellt sich seine Episoden selbst zusammen, oft mit starken Auslassungen, aber der Schwerpunkt liegt bei ihm auf der Schilderung. So wird von Rolands Wahnsinn berichtet, indem uns Berchem in extenso die Oktaven 125—133 des dreiundzwanzigsten Gesanges vorführt; nur eine Oktave bleibt weg, Rolands Worte in Oktave 127; dafür aber ist ein weiteres Stück Erzählung (XXIV, 4—7) in dem Bericht von Rolands

1) Vgl. Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am bayer. Hofe unter Herzog Albrecht V. und seinem Nachfolger Wilhelm V. In Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. 8, Wien 1874, S. 1 ff.
2) Andere Kompositionen lassen sich unschwer an Hand von Vogels Bibliographie ermitteln, z. B. B. S. di Nardo (Vogel II, 6).

ersten Wahnsinnstaten beigefügt. Ebenso gibt Berchem den Tod Zerbins mit XXIV, 77—81, 83, 85, 86, indem er die Worte Isabellens und Zerbins kürzt, die Schilderung aber völlig ausführt. Eine Ausnahme machen nur Bradamantes Klagen im zweiunddreißigsten Gesang (18—23, 37, 38, 40, 43, 44); dagegen erhalten wir die Erscheinung Argalias (I, 27 und 29), die Klagen Sacripants um Angelica und deren Betrug (I, 41 [3—8], 44, 48, 54) ebenso erzählend vorgeführt wie das, was Angelica mit dem lüsternen Eremiten erlebt, wie sie von den Mädchenräubern ergriffen und dem Kraken vorgeworfen wird (VII, 38—42, 44, 48, 62—66). Haben wir in diesen Schöpfungen bemerkenswerte Anfänge musikalischer weltlich-epischer Gestaltung zu erkennen, so ist doch Lassos Verfahren gegenüber dem Gedicht Ariosts als Ganzem das unendlich mehr künstlerische. Berchem aber verfolgt seine Weise so hartnäckig, daß er schließlich auch vor den zur Komposition gänzlich ungeeigneten ironischen Stellen bei Ariost nicht haltmacht; so begegnen wir der (zur Strafe für ihre Kälte auf Erden) in der Unterwelt in den Rauch gehängten Lydia, also jener Parodie Ariosts auf Dantes Francesca von Rimini[1]); wir begleiten Astolfo ins irdische Paradies und auf den Mond, entdecken den auf Flaschen gezogenen Verstand Rolands, hören die Satiren auf die Gnadenangeln und geplatzten Schmeichel-Heimchen, ja erleben schließlich auch musikalisch mit, wie Roland der destillierte Verstand wieder durch die Nase zugeführt wird (XXXIV, 4—6, 9, 11, 44, 48, 52, 54, 62, 65, 67, 76, 77, 80, 82, 83, 87; XXXIX, 36, 46, 47, 57). Diesen Mißgriff vermag auch der Titel „Capriccio“ nicht zu rechtfertigen.

Nachdem Orlando den beiden großen Meistern seinen Tribut gezollt hatte, lag es nach dem damaligen Stand der italienischen Literatur mit ihrer quantitativ unermeßlichen Produktion von lyrischen Gedichten für ihn nahe, unter den „Rime“ seiner unmittelbaren Zeitgenossen Umschau zu halten. Hierzu standen ihm zahlreiche gemischte Sammlungen und noch zahlreichere geschlossene Canzonieri der einzelnen Dichter zur Verfügung. Indes hat sich auch hier der Meister zweifellos nicht auf die Lyrik allein beschränkt; dies geht klar aus der Fassung so

1) Gaspari II, 441.

mancher Texte, welche auf die Szene verweisen, hervor[1]). Von den über hundert Tragödien und Komödien, welche ich zu prüfen Gelegenheit hatte, enthalten wohl manche die bekanntermaßen eingelegten Madrigale oder den Text der Chöre (z. B. Giraldis Orbecche, Altile, Arrenopia, Eufimia, Epitia, Selene; Varchis Suocera; Alamannis Flora; Macchiavellis Mandragola; Gellis Errore; die Commedia del furto, zu welcher Musik von Corteccia bekannt ist; Pinos Ingiusti sdegni, in deren Prolog die Komödie als Vereinigung von Musica, Pittura und Historia gepriesen wird); ein von Lasso komponierter Text aber ist aus all diesen Stücken nicht nachweislich.

Ergiebiger zeigt sich die Untersuchung von Sammlungen „Rime". Finden wir in solch einer Anthologie oder ihren Nachdrucken mehrere von Lasso komponierte Gedichte vereinigt, welche vereinzelt auch in anderen Kollektionen erscheinen, so liegt der Schluß nahe, daß der Meister eine jener Quellen benutzt habe, besonders wenn sich aus einem Vergleich des dichterischen und musikalischen Drucks chronologische Anstände nicht ergeben. Gewiß hat Lasso, wie die Komponisten unserer Tage, unter seinem häuslichen Bücherschatz eine Anzahl Gedichtsammlungen besessen.

Das „Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, novamente raccolte, in Vinegia 1550, B. Cesano" enthält drei Poesien, welche sich einzeln auch in anderen Sammlungen (1556 und 1564), vereinigt aber nur in ihm vorfinden. Es sind die Gedichte „Io son sì stanco sotto il grave peso", eine Klage wider Gott Amor von Giov. Guidiccioni, das nicht ganz reinliche „Quanta invidia vi porto, aure beate" von Camillo Besalio[2]) und „Tra bei rubini et perle" von Giov. Batt. Amaltheo[3]), deren zwei erste Orlando 1557 und 1563 publizierte[4]). Das dritte ist uns nur handschriftlich und fragmentarisch überkommen.

Ein ähnliches Verhältnis waltet bei den „Rime di Diversi et eccellenti autori, raccolti dai Libri da noi altre volte impressi,

---

1) Z. B. Arse la fiamm' e consumò l'ardore; Ecco che pur vi lasso; Ornando come suole; Dell' auro crin Tassinia bella. S. W. VI, 83, 92, 154; VIII, Nr. II, 5. Das erste Stück ist vier-, das dritte sechs-, die beiden anderen sind fünfstimmig.
2) Crescimbeni a. a. O. IV, 226.
3) Ebenda III, 87.
4) S. W. II, 139 und IV, 32. Beide sind fünfstimmig.

Vinegia 1556" (herausgegeben von L. Dolce). Hier steht das schon bekannte „Euro gentil" von Giov. Battista d'Azzia und das resigniert ironische „Volgi cor mio" von Fortuno Spira[1]), von welchen das erste 1557, das zweite[2]) 1570 veröffentlicht wurde. Aus diesen Jahrzahlen erhellt, daß Orlando z. B. die zweite Auflage, erschienen 1564, dieser engeren Auswahl nicht benutzt haben kann, obwohl auch sie die zwei genannten Nummern enthält.

Von den uns durch diese beiden Sammlungen überlieferten Dichtern gehört nur Giovanni Guidiccioni zu den hervorragenderen Erscheinungen des damaligen literarischen Italien; die Komposition von „Euro gentil" erklärt sich aus Lassos persön lichen Beziehungen zum Marchese d'Azzia. Es bleiben also von Werken unbedeutender Petrarchisten, soweit unsere Kenntnis reicht, nur drei Nummern; und dabei kann man nicht einmal behaupten, daß gerade diese Gedichte besonders schwach seien.

Das hervorragendste lyrische Talent billigten seine Zeitgenossen dem Pietro Bembo zu; niemand kam nach ihrer Ansicht Petrarca näher denn er. So greift auch Orlando zu dieses Dichters Canzoniere und komponiert fünfstimmig das demütige „Bella guerriera mia[3]) und zu gleicher Stimmenzahl „Che giova posseder zittade e regni". Letztere Dichtung ist eine (Nr. 42) jener Stanzen, welche von Bembo selbst und Ottaviano Fregoso in der Verkleidung zweier Gesandten der Liebesgöttin am Hofe von Urbino rezitiert wurden[4]); ihre Wahl macht auch Lassos Freimut Ehre, da er in Tönen verkündet, wie der Tod auch die Großen der Erde in Elend und Verlassenheit hinwegraffen könne.

Wer sich je mit dem musikalischen Madrigal beschäftigt hat, dem mußte auffallen, wie selten sich der Begriff der musikalischen Form mit der dichterischen deckt. Die überwiegende poetische Grundlage des musikalischen Madrigals sind das Sonett und die Canzone, oder Canzonenteile. Das Verhältnis erklärt sich schon aus der Fülle des Angebots von Sonetten gegenüber der dichterischen Madrigalproduktion. Um so mehr mußte der

1) Crescimbeni IV, 95.
2) S. W. II, 127. Fünfstimmig.
3) Rime Ven. 1547 Bl. 9a; S. W. IV, 38.
4) Classici italiani Vol. 55 (Rime di Pietro Bembo) S. 111. Milano 1808. S. W. VI, 110.

denkende Musiker dem poetischen Madrigal Aufmerksamkeit schenken; dies hat Orlando nicht unterlassen und entnahm den Madrigalbüchern des vornehmen Piacentiners Luigi Cassola, eines der besten Vertreter der Gattung[1]), die Liebesklage „O dolci parolette“ (1564), denen des Dichtermusikers Girolamo Parabosco[2]) „Voi volete ch'io muia“ (1577).

Ranke sagt, daß wir jenes Moment, welches (seit den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts) allen Bestrebungen in der Kunst und der allgemeinen Literatur neues Leben gab, die Restauration der kirchlichen Ideen, in ihrer Wirkung auf die Poesie zuerst an Tasso wahrnehmen[3]). Dies gilt vor allem von der „Gerusalemme liberata“ mit ihrem Stoff, dem ersten Kreuzzug, und mancherlei kirchlich-reaktionären Zügen der Ausführung. Wenn wir Orlandos Beziehungen zu Tasso hier vor Betrachtung seines Verhältnisses zur Literatur der Gegenreformations-Epoche erwähnen, so liegt dies daran, daß, soweit nachweislich, Lasso nur ein einziges und zwar erotisches Poem Torquatos komponiert hat: „Ardo si, ma non t'amo“[4]), dies aber zweimal in grundverschiedenen Kompositionen. Die Stücke wurden 1585 veröffentlicht[5]), und wir ersehen mit Interesse, mit welcher Sorgfalt Lasso die Dichtungen seines größten kunstverwandten Zeitgenossen behandelt hat; daß er aus der „Gerusalemme liberata“, entgegen d'India, Mazocchi, Massaini u. a., nichts komponierte[6]), ist nur ein weiterer Beweis seines feineren ästhetischen Empfindens.

Des weiteren sehen wir unseren Meister auch dem im 15. Jahrhundert verbreiteten, im Laufe des sechzehnten immer stärker hervortretenden schäferlichen Zug in der Literatur Beachtung schenken. Hierher gehören die Madrigale „Ecco che pur ver“[7]), „Oh d'amarissime onde“, „Silen di rose ha 'l volto“

---

1) Crescimbeni I, 185 u. IV, 93. Vgl. Cassola, Madrigali, Vinegia 1555, S. 60. Lassos Text zeigt verschiedene Abweichungen von diesem Druck. S. W. Nr. II, 4. Fünfstimmig.

2) Über ihn als Dichter Crescimbeni IV, 75; Parobosco, il primo libro di Madrigali, Ven. 1551. Leider ist Lassos Musik nur fragmentarisch erhalten. Fünfstimmig.

3) Zur Geschichte der italienischen Poesie. Berlin 1837, S. 84.

4) Rime, ed. Rossini, Pisa 1882, II, 251. Lassos Text zeigt Abweichungen.

5) S. W. VIII, Nr. II, 12a u. 12b.

6) Ein Verzeichnis der durch die Rime Tassos wie durch die Teile der Gerusalemme liberata hervorgerufenen Kompositionen gibt der um Tasso hochverdiente Solerti in seinen Ausgaben dieser Werke (Bologna 1898, Firenze 1896). Leider ist ihm für die Rime gerade unsere Sammlung entgangen, welche 28 Kompositionen zu Tassos Text enthält (Sdegnosi ardori, . . . raccolti die G. Gigli . . . Monach. A. Berg).

7) S. W. VI Sammlung Mermann Nr. 8.

und „Or che la nova e vaga primavera“ [1]) mit ihrem pastoralen Charakter. „Silen di rose“ gehört einer trotz ihres auffallenden Titels „il bon bacio, madrigali pastorali descritti da diversi“, Ven. 1594 (absonderliche und verdrehte Titel nehmen in der Folge noch immer mehr zu) auch textlich reizvollen Sammlung an. Die Siringen, Fillis, Egerias, Silvias usw. befragen ihre Narzisse, Adones, Meliseos, Montanos über die Heimat des Kusses. Der Schäfer beantwortet die Frage theoretisch, die Nymphe aber küßt den Schwerfälligen, entflieht und läßt ihn in Liebesglut zurück. Der Textdichter ist diesmal ausnahmsweise über Lassos Stück genannt, Camillo Camilli. Im übrigen weist diese Sammlung bereits auf den Überdruß der Zeit am entarteten Petrarcismus, wie auf jene Strömung hin, in der man die beginnende Übersättigung mit musikalischen Madrigalen allmählich durch allerlei Reizmittel zu bekämpfen suchte.

Es wurde oben bereits erwähnt, wie sich schon bald aus Bedürfnis nach Differenzierung im Madrigal mancherlei Spezialitäten bildeten. Zuerst stellen sich, nach uralten dichterischen und musikalischen Vorbildern, „Dialoge“ [2]) ein, dann „Echos“, endlich Enigmi, Capricci, Scherzi usw. Der Klassiker auch dieser ganzen Richtung scheint Lassos Nachfolger in der Commedia dell' arte zu sein, Orazio Vecchi. Hand in Hand mit Sonderformen geht die allgemeine Tendenz, die Anzahl der Stimmen zu vermehren. Lasso, dem keine Regung im musikalischen Pulsschlag der Zeit entging, hat auch diese Unterströmung berücksichtigt, wenn nicht zum Teil hervorgerufen, und uns sowohl Dialoge als Echos geschenkt. Von ersteren kommt hier nur „Ditemi, via mia“, „Che fai, alma“ (Petrarca) und „S'una fede amorosa“ [3]) (Petrarca) in Frage; die Echos sind „Valle profunda“ und „Olla, o che bon echo [4]).“ Letzteres Stück eröffnet, soweit ich in der gedruckten Literatur sehe, die ganze Gattung und läßt, was Reiz und Kunst der Ausführung betrifft, zugleich alles hinter sich, was ich in diesem kleinen Literaturzweig habe kennen lernen können. Der spaßige Text ist zweifelsohne

---

1) S. W. VIII, Nr. II, 2 fünfstimmig; die beiden letzteren in Bd. X, Nr. I, 4 u. II, 4 sechsstimmig und zehnstimmig.
2) Crescimbeni Vol. I, Lib. IV, Cap. V „De Dialoghi“ (S. 264 ff.). Den Reigen auf unserem Gebiet eröffnet Giov. Nasco 1548.
3) S. W. X, II, 1—3.
4) S. W. X, II, 5 und IV, 23.

von Lasso selbst verfaßt, und zitiert in den Worten „Voria che tu cantassi una canzona" den Anfang einer von Azzaiolo, Nasco und Ferretti komponierten Villanelle, was natürlich für die Zeitgenossen die Wirkung erhöhen mußte. Spezialist in der Echokomposition war Lud. Agostini. Auch von diesen Gebilden führen besondere feine Fäden zur Geschichte der Oper. In den polyphonen Dialogen, als chorischen Duetten, ist das spätere Soloduett vorgebildet, die Echos aber spielen bekanntlich in der Oper von Anfang bis auf den heutigen Tag ihre Rolle in unverminderter Wirksamkeit.

Unsere bisherige Betrachtung ist mit Einbeziehung des Tassoschen Stückes den Erscheinungen der italienischen Literatur gefolgt, welche ihren geistigen Nährboden im Milieu der Renaissance hatten. Zwischen ihnen ist bei Orlando die Stimmung der neuen literarischen Bewegung, welche von der kirchlichen Restauration ausging, so wenig unvorbereitet als in der Literatur selbst; aber der Gegensatz bei unserem Tonkünstler ist doch ein schärferer. In der Lyrik hatten sich die geistlichen Canzonieri stark vermehrt („senza che tuttavia possiamo dire che questa produzione si faccio migliore" sagt Canello)[1], in der gesamten italienischen Poesie war der religiöse Zug längst mächtig erstarkt, als Orlando im Madrigal immer nur noch gleichsam ausnahmsweise von der veränderten Stimmung Notiz nimmt. Nach 1576 tritt dann in seiner Beschäftigung mit dem Madrigal eine Pause ein. 1585 ist der Umschwung vollzogen. Nun begegnet uns auch hier an Stelle der Liebesklagen und ästhetischen Phantasien ein tiefer, sittlicher Ernst; nun gilt auch hier die Religion als der wichtigste Faktor des Lebens. Im allgemeinen kann man wohl sagen: unter Albrecht V. entnimmt Lasso seine italienischen Texte mehr der Sphäre der Renaissance, unter Wilhelm V. der der Restauration.

Den Umschwung der Zeiten nehmen wir auch an Erscheinungen wahr, welche nicht auf Lasso selbst zurückzuführen sind. Im Jahre 1576 kam der hugenottische „Trésor de Mvsique d'Orlande de Lassvs" heraus, welcher — und dies Beispiel ist weder das erste, noch das letzte — ältere Chansons mit abgeänderten Texten reproduzierte; statt z. B. „Ce faux amour"

1) Storia della lett. ital. nel sec. XVI. Mil. 1880, S. 199.

usw., heißt es nun „ce faux Satan“ usw. „J'ai rendu ces chansons honnestes et Chrestiennes pour la plupart“, sagt der Herausgeber[1]). Die Universitätsbibliothek zu Genua besitzt eine Lautentabulatur mit arrangierten Madrigalen von Lasso und anderen Komponisten; hier beginnt eine Nummer „Chi non arde d'amor come facc'io“, die Fortsetzung aber lautet „di Gesù mio Signor dolce desio“. Der Codex gehörte zur alten Bibliothek der Jesuiten und ist vor 1595 geschrieben[2]). Ähnlich dichtete der Venetianer Minorit Malipieri den ganzen Canzoniere Petrarcas um zu einem „Petrarca spirituale“ (Venetia 1581)[3]); er beginnt mit einer Zeile des Originals und dichtet dann im geistlichen Ton weiter. Das war der neue Zug der Zeit, und er offenbarte sich also an den verschiedensten Beispielen.

Im Jahre 1568[4]) waren in erster Auflage die Rime spirituali des Venetianers Gabriel Fiamma[5]), Kanonikus am Lateran (später Bischof von Chioggia), erschienen. In der Vorrede (Bl. 6) sagt der Verfasser, einer der berühmtesten Kanzelredner seiner Zeit: „Sono fuori quasi infinite poesie nella lingua nostra, e quasi tutte amorose, il che mi par gran fallo, e quasi insopportabile. Ho adunque ritornata, quanto più altamente ho potuto, la Poesia Toscana alla uirtù et a Dio . . .“ — ein ausgesprochenes Programm: Entweltlichung der Lyrik.

Von diesem Poeten findet sich nun merkwürdigerweise schon 1567 ein vereinzelter Text aus den Rime spirituali von Lasso komponiert, also ein Jahr vor dem Erscheinen der Sammlung, nämlich „Signor, se la tua gratia“[6]). Diese Erscheinung deutet auf persönliche Bekanntschaft Orlandos mit dem Dichter (s. S. 427); doch kann natürlich auch eine andere Verbindung unserem Meister den Text übermittelt haben. Nach langen Jahren aber kommt Lasso auf Fiamma und seine Rime spirituali zurück; und nun legt er 1585 sieben, 1587 neun Kompositionen vor, mit im ganzen 35 Tonsätzen:

---

1) Näheres über diese Frage vgl. S. W. XII, S. XXIII ff.
2) Vgl. A. Neri, un codice musicale del decolo XVI im Giorn. stor. 1886, S. 218 ff.
3) Ein Exemplar dieses Kuriosums besitzt die Hof- und Staatsbibliothek in München.
4) Diese Jahrzahl stellt Joan Clessius gegenüber Quadrios Angabe (a. a. O. II, 258) fest in einer handschriftlichen Notiz des Münchener Exemplars.
5) Crescimbeni III, 83. Quadrio II, 1, 258. Canello a. a. O. S. 200.
6) S. W. IV, 106. Fünfstimmig.

„Come la cera al foco" (Stanza 7 der Oda alla Carità „O sacro eletto coro"); „De l'eterne" (Son. 1); „Io che l'eta" (Son. 23); „Le voglie e l'opre mie" (Son. 30); „Quando il giorno" (Sestina); „Quando io penso" (Son 77); „Uson gl'ingegni" (Son. 36); „Ben son i premi tuoi" (Son. 60); „Deh lascia anima homai" (Stanza 11 der Oda alla Speranza „Poi che sol la speranza"); „Hor ch'a l'albergo" (Stanza 1 der Oda alla Fortezza); „Il grave de l'età" (Son. 78); „Per aspro mar di notte" (Sestina); „Più volte un bel desio" (Son. 2); „Prendi l'aurata lira" (Stanza 1 der Oda alla Prudentia); „Tanto è quel ben" (Son. 4); „Veggio se al vero" (Son. 9)[1].

Es sind durchweg Stücke von tieferster, zerknirschter, weltentsagender Stimmung. Die früher so überwiegend im weltlichen Sinn gehandhabte Form ist umgemünzt, das Erotikon zum Bußpsalm gestaltet. Vergänglich ist alle irdische Pracht und Macht, vergänglich selbst sind alle Freuden und Vergnügungen dieser Welt, töricht alle Lustbarkeit der Jugend, hinfällig unser Leib, so wird Orlando nicht müde, uns zu künden; Zerknirschung über die eigenen Fehltritte, Zorn wider die Sünder, Verdammung aller weltlichen Regungen klingt seine Leier wider; wir sind Staub und Spreu, an unsere Fersen ist der Tod geheftet, ein willkommener Tod, der uns mit Gott vereint, in dem allein das Heil ruht, dessen Gnade zu erwerben das einzig zu preisende Streben unseres Lebens bildet.

Nur schüchtern tönt es in diese Stimmung bei Lassos letzten Madrigalen noch herein von Liebe, von Natur und Antike. Sogar die Musik wird mit ins Spiel gezogen

„Ella non ama il canto
Se non scorge il cor santo"[2].

Geistliche Madrigale sind es in der Mehrzahl, die uns Lasso nun gibt, madrigali spirituali, wenn auch die äußerliche Bezeichnung fehlt. Und so läuft schließlich aus Lassos universeller Persönlichkeit ein weiterer feiner Faden aus, den wir jenseits münden sehen in der Geschichte des Oratoriums.

Nun greift der Schöpfer der Bußpsalmen auch in der italienischen Literatur nach Psalmentexten. Eine Übersetzung der Davidischen Gesänge hatte unter anderen Francesco Beccuti,

---

1) Insgesamt S. W. VI; fünftes Buch der fünfstimmigen Madrigale Nr. 1, 2, 4, 7, 9, 11, 12; Sammlung Mermann Nr. 1, 5, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23.
2) S. W. VI, 85.

genannt Copetta[1]), geliefert; ihnen entnimmt Orlando die Übertragung des 6. Psalms (Domine ne in furore tua arguas me) „Signor le colpe mie" und führt sie in einer großartigen fünfteiligen Komposition (1584) aus[2]).

Zu den unmittelbar von der Neubelebung des kirchlichen Geistes hervorgetriebenen lyrischen Blüten gehörten zu Ende des 16. Jahrhunderts die „Lagrime" benannten Dichtungen. Anknüpfend an ein Bild von Albrecht Dürer, auf welchem dem Auge der betenden Madonna leibhaftige Tränen zu entquellen schienen, hat auch Torquato Tasso „Le Lagrime di Maria Vergini" gedichtet[3]); ähnlich glorifizierten auch Angelo Grillo die „Lagrime del Penitente". Erasmo da Valvasone die „Lagrime della Maddelena". Rodolfo Campeggi wiederum die „Lagrime di Maria Vergine"[4]); der Begründer der ganzen Gattung aber war Luigi Tansillo gewesen, der bei seinem Tode (1568) „Le Lagrime di San Pietro" unvollendet hinterließ. 1585 erschien das Fragment im Druck und machte großes Aufsehen[5]), wie die Nachahmungen beweisen. Die Komposition der 21 Tonsätze, deren Texte Orlando Tansillos Dichtung entnahm[6]), war Lassos letztes Werk. Es ist die größte Folge zusammenhängender Texte, die der Meister komponiert hat, eine Sammlung Madrigali spirituali — so darf man die Stücke ihrer musikalischen Physiognomie nach nennen — auf epischer Grundlage. Zugeeignet ist sie dem Papste Clemens VIII, „al più degno e più eccelso personaggio che viva in terra". So hoch aber dieser Schwanengesang — Orlando schrieb am 24. Mai 1594 noch die Vorrede, am 14. Juni schloß er die Augen — musikalisch steht, in der Textwahl hatte er sich diesmal vergriffen; mit Recht bezeichnet Tansillos Biograph Flamini die Lagrime als „monotona e poca poetica reppresentatione del vario stato dell' animo d'un penitente in diversi luoghi e in momenti diversi"[7]).

Wir sind am Schlusse angelangt. An den verschiedensten

1) Crescimbeni II, 403.
2) Diese Feststellung des Textes stützt sich auf Cod. it. 243 (Bl. 76) der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, woselbst Beccuti als Dichter genannt ist. S. W. VI, 94. Fünfstimmig.
3) Solerti, Vita di Tasso, Torino 1895, I, 752 ff.
4) Crescimbeni V, 345. Vogel I, 7 verzeichnet u. a. auch ein musikalisches Lagrime-Werk von L. Agostini (Ven. 1586).
5) Indes klagt der Herausgeber über schlechten Absatz. Vgl. noch Crescimbeni III, 124; I, 345.
6) Canto I, 38—50; 52—54; 56—59. Der 21. Tonsatz ist ein lateinisches Vide homo.
7) Giorn. stor. 1888, S. 453.

Gattungen italienischer Poesie haben wir den großen Meister sich begeistern sehen. Sonett, Canzone und Madrigal, Hirtengedicht und Heldengedicht haben seine Töne geschmückt, zu frommen Gesängen wie zu pathetischer Darstellung, wie zum ausgelassenen Mummenschanz der Komödien hat er in die Leier gegriffen[1]. Aufzuzeigen, wie der Künstler bei diesen seinen höchst vielgestaltigen Beziehungen zur italienischen Literatur zu den so gründlich verschiedenen Dichtwerken gründlich verschiedene Weisen schuf, war hier nicht beabsichtigt. Ein Hauptpunkt aber soll kurz angedeutet werden. Es gibt noch viele Nichtmusiker und noch mehr Musiker, welche zwischen geistlichen und weltlichen Kompositionen des 16. Jahrhunderts keinen Unterschied zu machen erlauben. Wäre Lasso, das Kind der Zeit „des wiederentdeckten Individuums", überhaupt noch ein Künstler zu nennen, wenn er nicht imstande gewesen wäre, zu „Madonna mia cara" und „Signor le colpe mie" in grundverschiedenen Tönen zu singen? Eine eingehende Prüfung der Texte leistet auch in dieser Frage der musikalischen Erkenntnis den besten Vorschub.

[1] Noch drei Dichternachweise seien als Nachtrag hier verzeichnet. In der Liliencron-Festschrift S. 76 hat A. Einstein zwei Stücke in S. W. VIII „Ben veggio io di lontano" und „Amor che vedi" als Poesien Petrarcas festgestellt; ferner teilt mir Herr Dr. Einstein freundlich mit, daß „Vostro fui, vostro son" Bernardo Tasso angehört (II do libro à 5 voci).

Orlando di Lassos Beziehungen zu Frankreich und zur französischen Literatur[1])

I

Nachdem wir heute nach Ausscheidung von überraschend vielen Stücken, welche sich als Duplikate mit nur verändertem Text erwiesen haben, den wahren Bestand übersehen, ergibt sich, daß Lasso ziemlich bedeutend weniger Chansons als Madrigale geschrieben hat[2]). Hierfür erkennt man unschwer Gründe innerer und äußerer Natur. Die Madrigalkomposition, wie sie durch niederländische und italienische Meister, dann durch Lasso selbst ausgebildet worden ist, war eine Sache gleichsam aus erster Hand. Ihre Faktoren konnten im reichsten Maße auf andere Tongebilde übertragen werden; in den stilistischen Bedingungen der bereits madrigalbeeinflußten Chanson seiner Zeit aber fand Lasso jene Fülle von neuen Anregungen nicht, die ihm das Madrigal bot und die ihn vom Madrigal aus die Motette so eigentümlich ausbilden ließen. Zur Chanson führte ihn sein universalistischer Trieb, und in den Forderungen an Kleinarbeit, an Witz und Raffinement verlangte auch der Chansonstil neue und der Übertragung fähige Tongedanken, denen die gallische Unterströmung in Lassos Wesen entsprach. Aber die Anziehung, welche die madrigalische Welt bot, war reicher und stärker. Außerdem aber fehlte es Lasso in seinen jungen Jahren offenbar an äußeren Anlässen zur Chansonkomposition. Wohl mußten Klänge französischer Volkslieder und Chansoneindrücke aus der ersten Knabenzeit in seinem Ohr haften; aber weder in Sizilien und Mailand, noch in Neapel und Rom lag es dem Heranwachsenden nahe, Chansons zu komponieren. Der italienische Adel begann nach dem Zuge Karls VIII. seine bis-

1) Sammelbände der I. M. G. VIII 1906/7. Die Redaktion begleitete die Veröffentlichung mit folgender Bemerkung: „Vorliegender Aufsatz wird als Gegenstück zu dem in den Sammelbänden V, S. 402 veröffentlichten über ‚Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur' seines reichen, bedeutsamen Inhalts wegen unsern Lesern willkommen sein. Er ist dem Vorwort zum 12. u. 16. Bande der Gesamtausgabe von Lassus' Werken entnommen."

2) 202 Madrigalen mit häufigen zweiten, dritten usw. Teilen stehen nach unserer heutigen Kenntnis 146 weit überwiegend einteilige Chansons gegenüber.

herigen Sympathien für Frankreich zu verlieren, und wenn auch künftig vom vollendeten Cortigiano nach dem Lateinischen zunächst Kenntnis im Französischen erwartet haben wird, so war es mit dieser Forderung doch nicht in dem Maße Ernst[1]), daß wir für Lasso daraus Aufgaben der fraglichen Art abzuleiten hätten. So beginnen die äußeren Anregungen erst in der Antwerpener Zeit. In Bayern dann wurde bei Hof und Adel viel Französisch gesprochen, und Lasso bedient sich, wie seine Briefe u. a. beweisen, häufig dieser Sprache im Verkehr mit der herzoglichen Familie; daß die weitgereisten Kaufherren, die Fugger und Linck, es gerne sahen, wenn man ihnen „französische Gesänglein" zueignete, ergibt sich aus Orlandos einschlägigen Dedikationen; endlich muß die Ankunft Renatas von Lothringen am Hofe ihres Schwiegervaters das Interesse an diesen Gebilden gesteigert haben.

Indes lassen sich alle diese Momente nicht vergleichen mit dem, was Lassos fortwährende Beziehungen zu Italien ihm auch an äußeren Anregungen für die Madrigalkomposition zutrugen. Ihnen gleichartig erscheinen nur die Bemühungen Le Roys und die durch ihn vermittelte Verbindung Orlandos mit dem Pariser Hofe. Von diesen Beziehungen soll hier zunächst die Rede sein; wir kommen von ihnen aus auch von selbst in das literarische Milieu, das uns zu betrachten obliegt.

„Nun schon seit vielen Jahren bemühen wir uns mit größter Aufmerksamkeit, da und dort Gesänge des Orlandus Lassus zusammenzubringen", schreibt Adrian Le Roy an König Karl IX. von Frankreich[2]). Wir können diese Angabe bekräftigen, bereits 1556 finden wir die ersten Lassoschen Chansons in einem Le Royschen Druck; seitdem aber sandte der Meister im Laufe der Jahre bald zwei, bald drei, bald mehr Stücke nach Paris, so daß Le Roy, offenbar die treibende Kraft in der Firma Le Roy & Ballard (die dann später in den Nachkommen Ballards fortblühte), sich schließlich 1570 in der Lage sah, ein so umfangreiches Werk wie die Mélange dieses Jahres zu veröffentlichen[3]). Es war nicht nur die Witterung geschäftlicher Erfolge, die

---

1) Burckhardt, Kultur der Renaissance, 3. Aufl. II, 129.
2) Vorwort des primus liber modulorum quinis vocibus constant. Paris 1571.
3) Der Kürze halber bezeichne ich in der Folge die bei Le Roy & Ballard gedruckten Werke nur als Le Roysche Drucke.

Le Roy sogleich auf den Verfasser jenes vielseitig angelegten Werkes von 1555 aufmerksam werden ließ; Le Roy war selbst ein tüchtiger Komponist und vor allem Arrangeur[1]). Seit 1551 war er mit Robert Ballard assoziiert und verschwägert; seit dem 14. August besaßen die beiden ein königliches Privileg und galten nun als die offiziellen Musikdrucker des französischen Hofes[2]), wurden auch im Etat der Hofbediensteten bezw. „Chantres de la chambre" geführt[3]). Das Geschäft befand sich in den fünfziger Jahren (1555, 1557) in der rue saint Jean Beauvais „à l'enseigne sainte Géneviève"; war es dort auch noch 1571, so kennen wir damit Lassos Absteigequartier auf seiner Pariser Reise.

In den sechziger Jahren befestigte sich dann Orlandos Ruhm wie in der übrigen Kulturwelt, so in Frankreich, und als nun 1570 Le Roy sein erstes geschlossenes Lassowerk[4]) der Öffentlichkeit übergab, finden wir bereits zwei andere namhafte Pariser Persönlichkeiten als Bundesgenossen des Herausgebers bemüht, zur Verherrlichung unseres Meisters beizutragen. Es sind die Dichter Jac. Gohory und Etienne Jodelle; beide begleiten zunächst das bekannte Porträt Orlandos („Aet. suae 39"[5]) mit rühmenden Versen:

In effigiem Rollandi Lassvsii Belgae musici praestantissimi.

Corporis effigiem Rollandi vt reddit imago
Sic animi dotes exprimit arte liber.
Graecia vix vnum tot protulit Orphea seclis,
Qui potuit citharae saxa movere sono.
Gallia Rollandum longo produxit in aevo,
Mulcet inauditis pectus ab aure modis.
Nec magis hoc tellus Rollando heroe superbit,
Herculeo cui par robore nemo fuit.
Rara adeò Natura parit miracula rerum:
Tantae est perfectum condere molis opus.

Jac. Gohorius Parisiensis.

1) Um genauere Nachrichten über Le Roy habe ich mich in den Archives de France vergeblich bemüht. In den Akten M 68 dortselbst (Imprimerie et Librairie) findet sich nichts. Einen vorläufigen Überblick über seine Tätigkeit (sowie die Familie Ballard) gewähren Weckerlin J.-B., Opuscules Nr. 4, Histoire de l'impression de la Musique, principalement en France, Paris 1874, S. 21 ff., und Eitners Quellenlexikon VI, 145. Dort sind unter Le Roys Kompositionen nachzutragen die Vaudevilles 1573 (B. Cassel). Le Roys Gitarrentabulaturen (z. B. livre 2, Paris 1555; links findet sich die Singstimme mit Text, rechts die Gitarrenbegleitung notiert) sind für die Geschichte der Monodie noch nicht genügend gewürdigt.

2) Wenn auch nicht allein; vgl. Staatsbibliothek München Mus. pr. 4⁰ 152, Beiband 3 (Privileg eines gewissen Morlaye seit 1552). Vidal, les instruments à archet, Paris 1878 III, 18 datiert irrtümlich das erste Patent unserer Compagnons erst mit 16. Februar 1552.

3) Weckerlin a. a. O. S. 22.

4) Vgl. Eitner 1570c.

5) Vgl. Sandberger, Beiträge I, 71.

Rollandi Icon.

Forte novus qveat Amphion Orpheusve renasci
Sed non per cuius (velut hic modo praestitit artem)
Plvrimvs Amphion, vel plvrimvs exeat Orpheus.

Jodelivs.

Dann apostrophiert Gohory den Schutzherrn des Meisters in München, Herzog Albrecht von Bayern, in einem längeren Erguß; noch mehr aber strengt sich Jodelle in dem dort folgenden „Chapitre", einem Loblied Lassos und der Musik überhaupt, an [1]):

Svs la mvsique en raveur d'Orlande.

S'il faut que tes chansons graves ensemble & douces
Sur l'aile des beaus chants qu'on leur doit inventer,
Jusqu'aus Rois (o ma Muse) ais jusqu'aus Dieus tu pousses.

Des vers en contr'echange icy tu dois chanter
Pour Orlande, qui peut aus vers l'aile si belle
D'vn heur, d'un air, d'vn art admirable préter.

L'aile qu'Orlande peut donner aus vers, est telle
Que son vol animé de mouvemens si beaus
Si promts, si hauts, surpasse en volant tout autre aile.
D'enfer au Ciel, du Ciel aus infernalles eaus usw.

Strophe 53: Vous qui voudries peut estre ouir mes vers chanter
D'vn chant divers & digne, Admirès tous Orlande,
Qui peut tout tel vouloir en vous tous contenter.

Il peut faire en vous naistre vne Venus plus grande
Que n'est l'autre je croy, faisant qu'Amour ainsi
Auecq' sa Seur, trop plus que jamais vous commande.

Il pourroit faire en terre & aus Enfers aussi,
Sur ce qui est viuant, sans vie & hors de vie,
Plus que n'en fit Orphée, autant la bas, qu'ici.

Il peut d'invention docte, douce & hardi,
Qui contente le docte & retient l'ignorant,
D'Apollon, de ses Seurs vaincre la melodie.

Son ame que je cuide alla des Cieus tirant
Tous les tons plus parfaits, tant que mesme il égalle
L'accord meilleur, que font ces Cieus en se virant.

A tous beaus vers & mesme aus miens je croy fatalle
Son aile, reuolant par tout l'ample vniuers.
C'est le but le loyer que toy Muse en mes vers
Attens, auoir chanté sa Muse musicalle.

---

1) Man findet dieses Gedicht — es zählt im ganzen 172 Verse — ebenso wie das an Loise Archer (s. u.) in Jodelles gesammelten Dichtungen. Vgl. z. B. Les oeuvres et Meslanges poétiques, Paris 1583, S. 110a ff. u. 113a.

Jodelle war sich wohl bewußt, mit diesem Poem zu Lassos Ruhm beizutragen; dies geht aus dem dritten Gedicht unseres Werkes ebenso hervor wie die Tatsache, daß man damals ganz allgemein in Paris Lassosche Kompositionen in der Weise aufführte, daß nur eine Stimme gesungen, die anderen aber auf einem Begleitinstrument gespielt wurden. Dies Poem ist an eine berühmte Sängerin, Louise Archer, gerichtet und lautet:

Si Orlande sent bien, qu'outre son grande merite
Par ces miens vers son los peut prendre acroissement:
Qu'il sache gré, Loise, à toy premierement,
Puis a moy, que sans fin tout grand merite excite.

Ton scauoir, ta facon, ta vois, si fort incite
Tous ceus, dont la vertu peut donner ornement
Aus vertus, quil conuient qu'en cela promptement
Vers la vertu, vers toy, vers soymesme on s'aquite.

Air pour air par ses chants Orlande payera
Mes vers, leur souffant l'ame: il te satisfera
Par ses chansons: mais force & grace bien plus grande

Les chansons reprandront par ta vois, par tes dois:
Au lieu doncq' de le voir quite enuers toy, tu dois
Obliger de rechef l'art & le nom d'Orlande.

Das mit diesen Beigaben ausgestattete Werk aber widmete Le Roy einem der einflußreichsten Männer am Hofe Karls IX., dem Comte de Raitz, vermutlich einem Verwandten jenes Marschalls de Raitz, der seit 1562 der Gouverneur des Königs gewesen war[1]).

Mit Genugtuung mußte Lasso in München von diesen Dingen hören, welche ihm in Paris den Boden neuerdings so trefflich bereiteten. Seit seiner Jugend hätte er gerne einmal die französische Hauptstadt aufgesucht[2]); nun war zweifelsohne der geeignetste Moment gekommen. Und so sehen wir denn im Frühjahr des folgenden Jahres unsern Meister nach umsichtig getroffenen Vorbereitungen, ausgerüstet mit Empfehlungsschreiben

1) Auch unter Heinrich III. spielte der Comte de Raitz eine bedeutende Rolle, er war 1576 „premier Gentilhomme de la chambre de sa Mayestè, gouverneur de Provence" (Paris, Nat.-Bibl. Mss. Dupuy 852, S. 30 a). Über seine Familie vgl. Archives historiques du Poitou, vol. 28 u. 30, Poitiers 1898/9 (Cartulaire de Retz). Im November 1581 wurden die Comtes de Raitz in den Stand von Herzögen und Pairs de France erhoben. (Archives de France, K. 623, Nr. 27, Erection du Duché et Pairie de Raitz.) — Meine nachfolgenden Mitteilungen verwerten, was ich in den Archives de France überhaupt für Lasso auffinden konnte. Aktenkomplexe, in denen sich nach Analogie der bayrischen Bestände Mitteilungen sicher erhoffen ließen, fehlen in Paris gänzlich, wie z. B. Korrespondenzen des Hofes mit Bayern 1571—74, oder enthalten nichts Sachdienliches.

2) Vorrede der Moduli quinis vocibus, Paris 1571.

des bayrischen Herzogshauses und neuen Werken seiner Kunst, nach Paris aufbrechen.

Die französische Hofkapelle[1]) war unter Franz I. neu organisiert und in zwei Körperschaften geteilt worden: die chapelle de musique und die chapelle de plein chant, deren Mitglieder aber an hohen Festtagen auch beim Figuralgesang mitwirkten. Man sprach dann von der grande chapelle. Beide Körper standen unter der auch hier nur administrativen Oberleitung eines sogenannten Kapellmeisters[2]), hatten aber jeder für sich ihren eigenen artistischen sous-maître. Das bedeutendste Kapellmitglied jener Zeit war Josquins genialer Schüler Jean Mouton, der aber nicht Kapellmeister und nicht einmal sous-maître, sondern bis zu seinem Tode einfacher chantre du roy gewesen ist[3]). Mit ihm dienten Divitis, Claudin, Noel und andere berühmte Tonsetzer. Mouton starb am 30. Oktober 1522; aus der nächsten Epoche hat sich von 1532 ein Personalverzeichnis der Kapelle erhalten, das Castil-Blaze mitteilt[4]). Hier findet sich Claude de Sermisy (als sous-maître)[5]); unter seinen Kollegen begegnen wir 1543 P. Certon und C. Colin, 1547 Jean Archer und Pierre Sandrin[6]). In diesem Jahre, dem Todesjahr Franz' I., hatte die Kapelle den höchsten Personalstand, nämlich 47 Personen, zu welchen noch drei chapellains de haute messe zu rechnen sind. 1559[7]) sehen wir von bekannten Komponisten verzeichnet maistre Gosse[8]), Hesdin und Ronsée[9]); der diesmal erwähnte Claudin kann weder mehr Claude Sermisy noch bereits Claude le Jeune sein. Aus der Regierungszeit Karls IX. fand ich in der Pariser Nationalbibliothek (Mss. Dupuy 852, S. 23 ff.)

---

1) Eine quellenmäßige Geschichte der Pariser Musik im 16. Jahrhundert ist leider noch nicht geschrieben. Für die Zeit bis Franz I. wenigstens liegt in Thoinan, Les origines de la chapelle musique des souverains de France, Paris 1861, die verlässigste Studie vor. Dort ist auch die ältere Literatur angegeben und zensiert. Vergl. auch Brenet, Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais. Paris 1910.

2) Kardinal Francois de Tournon. Vgl. Dv. Peyrat, l'histoire ecclesiastique de la cour, Paris 1645, S. 480; Oroux, Histoire ecclésiastique de la cour de France, Paris 1777, Tome II, 51 ff.; Ortigue, Diction. liturgique, Paris 1853, S. 350.

3) Thoinau a. a. O. 85. Über Mouton s. Ambros, 3. Aufl. VIII, 288. Vergl. auch für ihn und die ff. hier genannten Komponisten Eitners Quellenlexikon.

4) In seiner saloppen Chapelle-Musique des rois de France, Paris 1832, S. 291. Von da ohne Quellenangabe übergegangen in Schletterers gleichwertige Geschichte der Hofkapelle der französischen Könige, Berlin 1884, S. 224 ff.

5) Ambros, S. 341. Expert a. a. O. Von späteren sous-maîtres tritt, soviel ich sehe, nur Belin (Ambros 337, zweimal genannt) als Komponist hervor.

6) Castil-Blaze a. a. O., Fétis, Recherches sur la musique des rois de France et de quelques princes, Revue mus., Paris 1832, S. 243. Über Certon vgl. Ambros 342; Colin 348; Archer 296; Sandrin 337.

7) Fétis a. a. O. S. 257.

8) Ambros 336 u. 350.

9) Beide Ambros 336.

ein Personalverzeichnis von 1562, in dem unter vielen unbedeutenden Namen jene Guiots, Duboissons, de la Hayes und vor allem der Arcadelts[1]) hervorleuchten. Im nächsten mir zugänglichen, allerdings vermutlich nicht vollständigen Status von 1572 kehrt Arcadelt nicht mehr wieder; der greise Künstler wird wohl mittlerweile gestorben sein. Bislang verlor sich seine Spur bereits 1560[2]). Auch Arcadelt ist nach Ausweis unserer Quelle nicht sous-maître gewesen. Bezüglich des Kapellmeisteramts brachte übrigens das Jahr 1565 eine wichtige Neuerung. Die Personalunion des maître de la chapelle-musique und de plein chant wurde aufgehoben, und jede Sparte hatte fortan ihr selbständiges Oberhaupt[3]); das der chapelle-musique blieb der unter Heinrich II. ernannte Priester Jean de la Rochefoucault, der dies Amt bis in die achtziger Jahre bekleidete[4]).

Dies Verzeichnis von 1572 zeigt allerdings die Kapelle wiederum bedeutend reduziert und nennt keinen Meister ersten Ranges; immerhin aber finden sich Männer wie Costeley, Cousin, de la Crotte und du Hamel, und ist auf Grund der letztgenannten Register die Fabel abzuweisen, unter Heinrich II. sei die Musik so vernachlässigt worden, daß sich schließlich am Hofe „niemand mehr fand, der zu einer neuen Melodie habe einen Baß setzen können“ — eine Fiktion, die überdies auf Anschauungen einer späteren Epoche basiert. Die Zahlrechnungen dieses Jahres 1572, dessen Status also den Verhältnissen, wie sie Lasso in Paris vorfand, am nächsten kommt, erwähnen (Bibl. nat. Fonds Cleram-

---

1) **Ambros** 593.

2) Fétis a. a. O. S. 258 sagt von dieser Periode: „Sous Charles IX. on ne trouve dans les comptes mss. que le nombre de chantres fut de 10 depuis 1561—65, qu'il fut reduit de moitié depuis 1566—69, qu'il fut porté à 6 depuis 1570 jusqu'à la fin de 1571, et qu'enfin il fut de huit depuis 1572—74; A l'égard des joueurs d'instruments il y en eut 5 depuis 1561—65, 10 1561—71, 12 1572—74; en sorte que dans ces deux dernières années le nombre total des musiciens de la chambre fut porté à 20. Malheureusement les noms des artistes ne sont pas indiqués dans les registres des comptes.“ Fétis nennt dann einige Namen, welche uns aus anderen Quellen bekannt werden, doch kommen dieselben (Beaujojeux, Beaulieu und Salmon usw.) auf unserer Liste noch nicht vor. Verzeichnet sind 1562 Joeurs d'instruments: Jehan David; Oudin Regnault; Jehan le Boullanger; Jehan de la Marc; Thomas Davencourt; Bertrand valet, joueur de harpe. Chantres et aultres joueurs d'instruments: Anthoine Subiet dict Cardot, bassecontre; Sauclot Penicault, ensemble; Guillaume Gelin, taille; Allain Guibourt, taille; Mathieu Denet, haultcontre; Jehan Duvantel, dict Guyot ensemble; Jacques Dubuisson, organiste; Jehan du Gue, ensemble; Anthoine de la Haye (cy semblable); Charles Dindon, joueur du lut; Jehan Bellat, joueur de Violett; Pitorc d'Auxcort, ensemble; Jacques du Gue, joueur de lut; Anthoine du Gue, aussi joueur du lut; Mr. Henry Finct; JACQUES ARCADELT; Jehan Moutton (wohl ein Nachkomme des berühmten), Nicolaus Lasnier. Autres joueurs d'instruments: Augustin.... (unleserlich), espinette; Jehan Cavalier, joueur de rebec. — Vgl. auch die Teilnehmer an dem Puys von Evreux, S. XX ff.

3) **Oroux** a. a. O. S. 140. Die 1561 neugeregelten Einkünfte der Kapelle vgl. ebenda 143 ff.

4) **Oroux** S. 179.

bault 233, S. 3187—3582): Clemens de Fontaine, chantre; Guillaume du Gue, organiste; Jehan Vallot, chantre; Etienne Cousin, chantre; Nicolas de Menonville, chantre; de Beaulieu, chantre et joueur d'instrument; Nicolas de la Crotte, organiste de la chambre; Jehan du Gue, organiste & valet de chambre (auch Jehan Duyne genannt); Claude de Leslang, chantre de la Royne; du Hamel, chantre ordinaire; Anth. Davilliers, faiseur d'orgue; Adam Faure, clerc de la grande chapelle de musique. Hierzu sind übrigens noch mehrere Künstler nachzutragen, deren Bezahlung an deren Stellen erfolgte; so wissen wir z. B., daß Costeley (s. unten) schon 1570 organiste ordinaire & valet du tres chretien Roy de France war, daß Eust. du Carron der königlichen Kapelle angehörte, daß 1571 Etienne le Roy, wohl ein Verwandter Adrians, die Stelle eines maître de la musique de chambre beim Könige bekleidete [1]), und hörten von dem Ruhm der Louise Archer. Daß sich unter den Musikern vortreffliche Stimmen befanden, erwähnt der ebengenannte Costeley in seiner „Musique" von 1570. Das musikalische Paris jener Jahre ist natürlich auch nicht in der Hofmusik erschöpft; z. B. wirkte damals an Notre-Dame Jean Masse, der als ein schlechter Organisator, aber als einer der vorzüglichsten Musiker der Hauptstadt galt [2]).

Ein wichtiger Sitz der Musikpflege war auch die soeben (1570) vom Dichter Baïf und dem Musiker J. Thibaut de Courville nach italienischem Vorbild [3]) gegründete Académie de poésie et musique, etablie „dans la maison paternelle (de Baïf) au Fauxbourg S. Marcel (heute rue des Fosses-Saint-Victor 23 & 25), où tous les Musiciens étrangers étoient bien recus pour y concerter" [4]). Die einheimischen Akademiker fanden sich daselbst täglich ein „pour concerter ce que chacun d'eux à part aura étudié", Sonntags aber musizierten sie „en faveur des Auditeurs écrits au Livre de l'Académie" [5]).

Dieses Paris also, in dem bis vor kurzem noch treffliche

1) Baschet, Les comédiens italiens à la cour de France, Paris 1882, S. 30.
2) Chartier, L'ancien Chapitre de Notre Dame de Paris et sa maîtrise (1326 bis 1790), Paris 1897, S. 80.
3) Der Leser gedenkt des Bevilacquaschen Ridotto in Verona.
4) Bourdelot, histoire de la musique, La Haye & Frankfort 1743, S. 215. In neuerer Zeit hat diese literarisch so häufig erwähnte Institution eine sehr ausführliche, für die Musik leider nicht sehr ergiebige Untersuchung erfahren durch Frémy. E., l'académie des derniers Valois, Paris, s. a. Leroux.
5) Laut Statuten: vgl. Frémy a. a. O. 40 (nach einem Mss. in der Bibl. de l'Arsenal in Paris).

Künstler gewirkt hatten, dessen Musikleben aber zurzeit unleugbar einen gewissen Rückgang an produktiven Kräften zu verzeichnen hatte, betrat nunmehr unser Meister. Ein Freund hatte für ihn geworben, noch mehr aber mußten die Verhältnisse die Wirkung seiner Persönlichkeit und Kraft weiter steigern[1]).

Die Briefe, welche für und durch Orlando zwischen dem bayerischen und französischen Hofe gewechselt wurden[2]), die Auszahlung des Reisegeldes in München und eine Widmung des Meisters an den bayerischen Thronfolger ermöglichen uns, den Aufenthalt in Paris zeitlich genauer zu bestimmen. Am 2. April befand sich Lasso noch in München; an diesem Tage schrieb Herzog Albrecht in seiner Sache an die junge Gemahlin Karls IX., die Königin Elisabeth, die gewiß am Hofe ihres Vaters, des Kaisers Maximilian, schon längst von Lasso gehört hatte; Orlando stand aber unmittelbar vor der Abreise, denn am Tage vorher war ihm bereits das Reisegeld von der Hofkammer ausgezahlt worden[3]).

Die fragliche Widmung sodann (der moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi) zeichnet Lasso noch von Paris am 26. Mai (A. D. VII Kalendas Jun.), sicher nahe vor der Rückreise, da der Brief der Königin, den Lasso mit nach München brachte, schon vom 14. Mai datiert ist und von des Künstlers Heimkehr spricht („par le retour"). Eine Reise von München nach Paris nahm damals 10—14 Tage in Anspruch. Demnach muß Lasso im zweiten Drittel des April in Paris eingetroffen und bis Ende Mai geblieben sein. Der Empfang beim König hatte, wie aus dessen Schreiben an Herzog Albrecht hervorgeht, vor dem 10. Mai stattgefunden; Karl IX. rühmt sich in diesem Briefe selbst, den Künstler wohl aufgenommen zu haben: „vous pouvez bien estre assure, que je n'avois garde de faillir a luy faire tout bon acueil". Geradezu begeistert über die Aufnahme seines Freundes durch den König aber spricht sich Le Roy aus[4]).

Karl IX. verfuhr nicht nur, um der Empfehlung des Bayern-

---

1) Der Vollständigkeit halber sei hier an den Aufsatz erinnert, der sich, wenn auch auf Grund noch unzulänglichen Materials, mit Lassos Pariser Reise befaßt: G. E. Anders, sur le séjour de R. de Lasssus à Paris en 1571, Revue musicale 1831, S. 32. Delmotte a. a. O. S. 24.

2) Abgedruckt, soweit erhalten, bei Sandberger, Beiträge III, 308.

3) Es betrug 50 fl. Ebenda III, 52.

4) Primus liber modulorum quinis vocibus, Dedikation.

herzogs gerecht zu werden[1]), in dieser Weise gegen unsern Meister. „J'ay veu aultant d'aise et plaisir qu'en est digne la grande et rare science, qui est en luy", urteilte er über Orlando; und wir dürfen ihm glauben, denn die Musik gehörte zu den wenigen Dingen, für welche der schwächlich unmenschliche Jüngling wahres Gefühl hegte oder wenigstens zu hegen wähnte: „Te musicam et eius cultores magni facere, valdeque amare", sagt Le Roy, und alle Zeitgenossen bestätigen, daß der König freigebig und freundlich gegen die Musiker war. Er mischte sich, wie Brantome berichtet, gerne in der Kirche unter die Sänger und sang selbst im Chor mit seiner ungewöhnlich umfangreichen Stimme mit[2]). Jeden Sonntag erschien Karl IX. in Baïfs Akademie, der er als „Premier auditeur" angehörte[3]) und in der er mancherlei musikalische Aufgaben stellte[4]). Durch Begründung der „musique des Saints-Innocents", einer Art Konservatorium, wie sie später in Italien entstanden, sorgte er auch für jungen musikalischen Nachwuchs[5]).

Lasso war, wie erwähnt, nicht mit leeren Händen nach Paris gekommen. Er eignete dem König sein Livre de Chansons nouvelles à cincq partiees zu, dem das folgende mäßige Gedicht eigener Erfindung voransteht[6]):

Jadis qui faisoit vn oeuvre
De laborieux manoeuvre
Pour éterniser son nom
Par une belle coustume
Souloit bailler à sa plume
  Quelque Dieu pour patron.

Moy qui d'une voix ravie
Combats les ans et l'envie
D'un imitable ton,
A qui fault il que j'adresse
La musique que je dresse
  Si non au grand Apollon![7])

1) „Je feroy toujours a ceulx qui me viendront de votre part", schreibt er an Albrecht V.

2) Eloge de Charles IX. Auch bei Archon, histoire de la chapelle des rois de France, Paris 1704, S. 771, woselbst auch behauptet wird, die damalige französische Kapelle sei die beste in Europa gewesen, was bekanntlich nicht zutrifft.

3) Frémy a. a. O. S. 46.

4) Baschet a. a. O. S. 33.

5) Castil-Blaze a. a. O. S. 66.

6) Gedruckt (siehe unten) wurde dies Werk allerdings erst nach dem 1. August; daß es aber nicht erst nach der Pariser Reise entstand, läßt sich aus der letzten Strophe der Dedikation, wie aus dem Umstande entnehmen, daß von der Aufnahme am Hofe usw. hier nicht die Rede ist, was sich Lasso andernfalls unmöglich hätte entgehen lassen.

7) Karl IX. machte auch Verse und versuchte sich in der Komposition.

A toi, Sire, en qui nature
D'une rare architecture
Ordonna des le berceau
Tout ce que la terre et l'onde
Produit en tout ce grand monde
De bon, de riche et de beau.

A toy, Sire, qui manie
D'une prudente harmonie
Tes biens, ton ame et ton corps,
Qui d'une haulte Musique
Gouvernes te Republique
En beaux et heureux accordz.

Prendz doncques de moy pour gaige
De mon vouloir c'est ouvrage
Que souz toy je mets aux chams
Affin que chascun entende
Comme tu es à Orlande
Le Mecenas de ses chantz.

Damit noch nicht genug, machen im Werk selbst die Vertonungen zweier den „plus grand Roy" und seine Mutter verherrlichenden Gedichte Ronsards den Anfang (der Dichter hatte das erste an Henri II. gerichtet), und auch an weiteren Anzüglichkeiten fehlt es nicht. So in Nr. 9; der Text von Nr. 10 lautet:

Paisible demain
Amoureux verger,
Repos sans danger,
Justice certaine,
Science haultaine
C'est Paris entier!

Dasselbe Paris, das im folgenden Jahr die Bartholomäusnacht erleben sollte! Von Ronsard finden sich noch vier andere Texte; ohne Zweifel hat Lasso diesen Dichter wie seine Verehrer Jodelle, Gohory, Dorat, Megnier und andere Mitglieder der Plejade (vgl. Abschnitt II), aus deren Werken er ja auch schon so manches in Musik gesetzt hatte, du Bellay, Belleau, de Baïf und sonstige Akademiker persönlich kennen gelernt. Ronsard hatte bisher, soviel ich sehe, von Orlando noch in keiner seiner Kunst- und Künstler-Apostrophien Notiz genommen; nunmehr schaltet er 1572 in seine Vorrede eines Le Royschen Livre des meslanges, das er schon 1560 eingeleitet hatte[1]), zwischen den alten Text die Worte:

1) Von der Ausgabe 1560 besitzt die Kgl. Bibliothek Berlin den Superius, für dessen Überlassung ich Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann besten Dank zu sagen habe. Die gleiche Stimme der Edition 1572 findet sich in der Nationalbibliothek

„Et de present le plus que divin Orlande, qui comme une mouche a miel a cueilly toutes les plus belles fleurs des antiens, et outre semble avoir seul desrobé l'harmonie des cieux pour nous en rejouir en la terre, surpassant les antiens et se faisant la seule merveille de notre temps."

An sonstigen bedeutenden Persönlichkeiten, deren Bekanntschaft Orlando machte, lassen sich nachweisen[1]: der Grand-Prieur de France, der comte de Raitz (s. oben), dem die Aufgabe oblag, die in Audienz Empfangenen zum König zu führen, der Geheimsekretär Brulart, der Oberststallmeister der Königin[2]) u. a. Der getreue Geleiter unseres Meisters auf allen Wegen, der nicht einen Augenblick von seiner Seite wich, ihn auch zur Audienz begleitete, war sein Gastfreund, der Buchdrucker. Le Roy rühmt sich geradezu der Ehre, die seinem Hause widerfahren ist, und der Freundschaft des Künstlers[3]). Dessen Besuch hatte aber auch für ihn die nützlichsten Folgen; in diesem einen Jahre sah er sich in der Lage, vier Bücher „aliquot justae magnitudinis" mit Lassoschen Kompositionen zu veröffentlichen. Das liber modulorum quinis vocibus machte am 1. August (Calendis sextilibus) den Anfang; „alios deinceps & suo quemque ordine editure" heißt es in dessen Vorrede, und noch 1571 folgen das Secundus liber modulorum quinis vocibus[4]), die moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi und das Livre de chansons nouvelles à cinq parties.

An ein Engagement am französischen Hofe, an eine Übersiedelung nach Paris hat Lasso seinerseits damals nicht im entferntesten gedacht; ja mit Sorgfalt und feinem Takt hat er von langer Hand ein Zeichen vorbereitet, das alle in München etwa während seiner Abwesenheit entstehenden Besorgnisse zerstreuen sollte. Von Paris aus sendet er seinem verehrten Herzog Wilhelm das oben an vorletzter Stelle genannte Werk. „Monachii Boioariae compositi" heißt es dort weiter auf dem Titelblatt; noch in München hatte der Meister „non ita pridem in gratiam . . . ducis

Paris, das ganze Werk komplett in Upsala. Vgl. auch Eitner, Sammelwerke 1560 c und 1572 a.

1) Laut Le Roys Dedikationen der Lassoschen Meslanges von 1570 u. 1576.

2) Sandberger, Beiträge III, 309.

3) Im Liber modulorum quinis vocibus gegenüber dem König: „Nam cum ego eum ad te euntem prosecutus essem, quod is apud me, quamdiu Lutetiae fuit, deversatus est, cumque tu me, quamdiu in tua aula & cohorte fuimus comitem illi semper affixum vidisses . . . ." Lasso seinerseits wandte sich mit einem zum Lobe ihres Bündnisses selbstverfaßten Text und dessen Komposition (I, 59; s. S. XXXVIII) an den Freund.

4) Diesem Teil geht eine Zueignung Gohorys an Karl IX. voraus, deren Inhalt indes keine neuen Tatsachen zutage fördert.

Alberti" die Sammlung fertig gemacht, nun „cum ... Lutetiam .. pervenissem ..", schreibt er in der Vorrede an den Thronfolger, „nihil mihi fuit antiquius, nihilque mihi prius faciendum esse existimavi, quam vt ex hac ipsa urbe . . . aliquot grati erga te animi monumentum ad te mittendum curarem". Herzog Wilhelm und Frau Renata mußten dann noch weiter ein wiederum von unserem Künstler verfaßtes französisches Gedicht entgegennehmen, das in die charakteristische Strophe ausklingt:

Que je sers, que j'ayme & honore
Et pour qui je voudrois encore
Emploier celle que je puis
Bref le labeur que je respire
Et le plus grand bien ou j'aspire
Est vostre, car vostre je suis.

Und endlich besteht auch hier die erste Nummer der Kompositionen aus einer „eidem illustrissimo ac eccellentissimo principi operis dedicatio".

So dürfen wir annehmen, daß Lasso damals auch gerne wieder in das den allgemeinen Verhältnissen nach kleinere, in musikalischem Betracht weit großartigere München zurückgekehrt sein wird; er brachte außer den ehrenvollen Erinnerungen einen ordentlichen Sack Geldes mit nach Hause[1]). Welchen Eindruck er seinerseits in Paris hinterlassen, geht aus den Geschehnissen der Folgezeit am deutlichsten hervor. Karl IX. verlor ihn nicht mehr aus den Augen und war ganz von dem „ardeur de le pouvoir avoir" erfüllt[2]).

Von Beziehungen Lassos zur Königinmutter Catharina de Medici melden unsere bisherigen Quellen nichts; zwar findet sich unter seinen früheren Chansons (I, 69) ein Loblied auf eine Dame namens Catharina, doch kann die Königin damit nicht gemeint sein. Auch in den zahlreichen veröffentlichten Briefen Catharinens (Paris, imprimerie nationale 1891) kommt Orlando nicht vor. Die künstlerischen Neigungen der unheimlichen Frau lagen mehr auf dem Gebiete der dramatischen Kunst[3]), und hier bediente sie sich auch Lassos, als sie seiner bedurfte.

Über die Stellung unseres Meisters in der italienischen Vor-

1) In diesem Jahre deponierte er 600 fl. Kapital bei der Hofkasse; 150 davon hatte ihm der Kaiser verehrt. Vgl. Sandberger, Beiträge III, 51 u. 307.
2) Ebenda III, 309.
3) Ranke, Französische Geschichte 1852 I, 313. Frémy a. a. O. S. 61.

geschichte der Oper hat uns die Würdigung des Madrigalkomponisten aufgeklärt [1]); nun sehen wir ihn auch in Frankreich auf diesem Felde mit am Werk. Dort hatte Catharina de Medici das Ballet de la cour eingeführt [2]). Die Art dieses sogenannten Balletts deckt sich in der Hauptsache völlig mit dem italienischen Intermedium. Insbesondere ist — entgegen der herrschenden Annahme — eine besondere Bevorzugung der Tanzmusik in dem französischen Gebilde nicht zu entdecken: für die spätere Oper ergibt sich das Vorwiegen derselben vielmehr aus dem Umstande, daß die Franzosen dann ihrem Ballet de la cour getreuer blieben, als die Florentiner dem Intermedium. Wir finden also auch in Frankreich damals den bekannten Apparat, mythologisch-allegorische Darstellungen mit Gesang und Tanz.

Der furchtbare Massenmord der Protestanten im August 1572 hatte die Staatsgewalt gänzlich in die Hände der Königinmutter gebracht. Der nächste Vorteil, den sie hieraus zog, war, Karls IX. jüngerem von ihr bevorzugten Bruder Heinrich durch List und Bestechung [3]) die polnische Königskrone zu erwerben. Nach vollzogener Wahl sollten der huldigenden polnischen Gesandtschaft die üblichen Ehrungen erwiesen werden; und so gab man ihr neben anderen vom 14. bis 28. September 1573 gefeierten Festen ein Ballett; mit der Komposition eines Teiles oder aller der hierzu benötigten Musikstücke aber wurde Orlando beauftragt.

Wir besitzen von diesem Ballett eine offizielle Beschreibung Dorats [4]):

„Magnificentissimj / Spectaculi a Regina, Regum Matre in hortis suburbanis editi, / In Henrici Regis Poloniae invictissimi nuper renunciati gratulationem; / Descriptio. / Io. Aurato Poeta Regia Autore / Parisiis / Ex Officina Frederici Morelli Typographi Regis MDLXXIII.“

---

1) Vgl. S. 41 ff.

2) Vgl. Fournel, Contemporains de Molière, Paris 1866, II, 173 ff. Rolland, histoire de l'opéra en Europe avant Lulli & Scarlatti, Paris 1895, S. 241, woselbst auch einige der Beziehungen Lassos zu Paris gestreift werden.

3) Zu dieser bekannten Tatsache fand ich einen interessanten Beleg in den Archives de France (Dons K 98): Pouvoir donne par le Roi Charles IX (!) au prince de Nouville, abbé de l'Ile de distribuer à la legation de Pologne jusqu'à la somme de 50 mille écus pour faciliter (!) l'élection du Duc d'Anjou son frère . . . 28. Oktober 1572.

4) Nationalbibliothek Paris, Res. m Yc 748. Vgl. auch Beauchamps Recherches sur les theatres de France III, 10; Sandberger, Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur (S. 41 ff.) — Dorat (recte Jean Disnematin; Frémy a. a. O. S. 10) war seit 1556 lecteur et professeur am collège de France. Er ließ sich herbei, auch die Bartholomäusnacht offiziell zu besingen, was ihm Karl IX. mit einem Geschenk von 250 livres vergalt. Vgl. La Pleiade française, Bd. V, Dorat publ. par Marty-Laveaux. Paris, Lemerre 1875, S. XXXIII.

Dazu liegt auch noch der Bericht eines der Zuschauer vor, nämlich Brantomes[1]). Auf einem 26 Fuß hohen, von Silen und vier Satyren fortbewegten Felsen saßen achtzehn Nymphen als Vertreterinnen der französischen Provinzen, dargestellt von Damen aus dem Hofstaat der Festgeberin. Die Nymphe „Frankreich" sang und rezitierte eine lange lateinische Begrüßung; inzwischen stiegen sechzehn Nymphen vom Fels herab, tanzten und überreichten dem König, der Königin, König Heinrich usw. Geschenke. Als letzte erschien die Nymphe d'Anjou auf der Szene, um abermals den König zu begrüßen. Die Musik, welche den Tanz der Nymphen begleitete, griff dabei auf den Gesang der Nymphe Frankreich zurück („tale fuit, cecinit quod Siren Gallica carmen", sagt Dorat); es war quasi „un air de guerre fort plaisant", das nun etwa dreißig Streichinstrumente („les violons montans jusques à une trentaine"; Brantome S. 81) vortrugen. Ob auch diese Musik von Lasso komponiert war, ist aus den Quellen nicht ersichtlich. Die Erfindung des Ganzen stammte von Baltasar de Beaujoyeux, dem nachmals berühmten Dichter-Regisseur des ballet-comique de la reine von 1582 und einem gewissen Mamerius; von letzterem könnte auch das genannte Air herrühren. Unzweifelhaft fest aber steht Lassos Autorschaft bei einem lateinischen Dialog („Dialogus ad numeros musicos Orlandi", Dorat, Bl. 1 a), der die ganze Darstellung einleitete, gesungen von der Nymphe Frankreich und den allegorischen Figuren des Friedens und der Wohlfahrt „avec la musique la plus melodieuse qu'on eut sceu voir" (Brantome, S. 80). Wiederum[2]) ist es hier die Form des Dialogs, die in die neue Zeit hinüberweist. Ich setze den Text hierher:

Gallia.

Unde recens reditus Pax Prosperitasque Sorores

Pax et Prosperitas.

Mittimur a Superis Gallia chara tibi.

Gallia.

Quae vos causa meas iussit nova visere gentes,
A quibus arma annos vos pepulere decem?

---

1) Memoires de . . Seigneur de Brantome, contenans les vies des dames illustres de France de son temps. A Leyde 1665 (Brantome lebte 1527—1514), S. 80 ff. Vidal a. a. O., II, S. 56 ff.
2) Vgl. Bd. X, S. VIII.

Pax et Prosperitas.
Carolus & fratrum concordia fida duorum,
Et Catharina tribus fratribus alma parens.
Auctor Justiciae, Pietatis & ille collendae,
Carolus & meritis notus ad astra suis.

Gallia.
Lectus an Henricus frater & inde Polonis?

Pax et Prosperitas.
Henricus sua Rex ob pia facta novus.
Quo duce semper lacta fuit victoria Gallis
Quo victor semper Regi Polonus erit.

Gallia, Pax et Prosperitas.
Carolus o felix, felixque Henricus & ille
Franciscus novaquem tertia regna manent.
Funiculus triplex vis rumpi nescia nevit
Aurea quem Parcis ex adamante colus.

Auch Abbildungen des Festsaales und des Nymphenbergs sind erhalten; Dorat teilt sie in zwei Holzschnitten unter ausführlichen Erläuterungen (montis nympharum descriptio, scenae descriptio) mit.

Vor und nach dieser Aufführung müssen zwischen Lasso und dem französischen Hofe Unterhandlungen stattgefunden haben, die seine Berufung zum Gegenstand hatten. Dies geht aus einem Brief Le Roys[1]) deutlich hervor, welcher wenige Monate später in München einlief. Und Orlando hatte sich auch dafür entschieden, München zu verlassen, und zu seinem Sachwalter Le Roy bestellt, der sich seinerseits des Oberstallmeisters der Königin[2]) bediente, die Angelegenheit zu betreiben. Hierbei ließ Le Roy den König Stücke hören, die er noch nicht kannte, wie die kurz zuvor entstandene, textlich so prekäre Chanson „Un jeune moine" (1573) und Bruchstücke aus den Sibyllen. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir etwas über den persönlichen Geschmack Karls IX.[3]). Den jeune moine fand er „tant agréable que merveille"; als er darauf die chromatischen Töne der Sibyllen hörte, geriet er bei der vicentinischen ganz in Feuer, meinte aber, von Lasso könne das nicht sein. Des Besseren belehrt, ist der König „ravi, que ne le vous puis escripre", und befiehlt Le

1) Im Wortlaut bei Sandberger, Beiträge III, 309.
2) Dieser besorgte offenbar auch die musikalischen Angelegenheiten seiner Herrin. Vgl. die spätere Bezeichnung „musique de la grande Escurie" usw. Vidal a. a. O., II, 84.
3) Gewöhnlich ließ er sich von Etienne Le Roy beraten, „qu'il constituait juge de tout ce qui se présentait de bon en musique". Baschet a. a. O., S. 33.

Roy, da er hört, daß Lasso noch mehr dergleichen geschrieben hat, solches zu publizieren, damit es nicht verloren gehe. „Je ne vous scavois escripre en quatre feuilles de papier la grande affection que sadicte magesté vous port à ceste cause", berichtet Meister Adrian seinem „singulier et perfect amy"[1]). Chromatische Experimente waren damals in Paris nicht unbekannt[2]); von Lasso aber glaubte sich der König solcher Künste nicht versehen zu dürfen („Orlando ne scauroit faire de ceste musique chromatique"). Das praktische Ergebnis der Unterredung war, daß Karl IX. befahl, Lasso 1200 Livres Gehalt „au rôle" auszuwerfen, und daß er ihm noch weitere 300—400 Livres für das Amt eines Kammerkomponisten in Aussicht[3]) stellte; der Gehalt sollte mit dem 1. Januar 1574 beginnen, ein halber Jahresgehalt dem Meister pro 1573 nachbezahlt werden.

Es berichten nun ältere Quellen, Lasso habe tatsächlich in München Abschied genommen und sich mit den Seinen auf die Reise begeben; unterwegs aber habe ihn die Nachricht vom Tode Karls IX. erreicht, und so sei er nach Bayern zurückgekehrt. Diese Angaben gehen auf eine Mitteilung de Thous[4]) zurück:

„a Carolo IX, rege magnis praemiis invitatus, ut musici chori sui, quem generosus princeps circa semper lectissimum habebat, magisterium susciperet; cum in eo esset, ut familiam et fortunas suas in Galliam transferret, superventu mortis Caroli de via, in quam jam se dederat revocatus."

De Thou (1535—1617), der ausgezeichnete Kenner der zeitgenössischen Geschichte und Großmeister der Pariser Bibliothek, konnte um die Sache wissen; und doch erscheint der zweite Teil seiner Mitteilung höchst zweifelswürdig. Denn wir ersehen aus Lassos Briefen[5]), daß sich der Meister Anfang Februar nach Italien begab, um für München neue Kräfte zu engagieren, und

---

1) Über die Entstehungszeit und das Autograph der Sibyllen vgl. Sandberger, Allg. Musikzeitung, 1899, Nr. 27.

2) Einen interessanten Beleg hierfür lieferten die Chanson Seigneur Dieu ta pitié von Costeley, sowie die Begleitworte, welche der Komponist diesem Stück in der Vorrede der einschlägigen Publikation (Musique, Paris, Le Roy & Ballard, 1570; Exemplar in der Bibl. Ste.-Geneviève in Paris) mitgibt. Vgl. Experts Neudruck in den Maîtres musiciens de la renaissance française, Bd. III, Paris 1896, Bl. 8a von den Worten an „Quant à la Chanson" usw.

3) 1200 Livres bezogen auch die Hofdichter Ronsard, Dorat und de Baif; die beiden Organisten Guill. Costeley und Nicolas de la Grotte erhielten nur 375 bezw. 200 Livres. (Nationalbibliothek Paris, Coll. Dupuy 852, S. 42.)

4) Thuanus, historia sui temporis (Francoforti 1625, tom. III, S. 613; Londini 1733, tom V, S. 383). De Thou, nicht Printz, ist der (älteste) Gewährsmann.

5) Vgl. Sandberger, Beiträge III, 252 ff.

erst kurz vor dem 10. Mai dorthin zurückkehrte, ferner daß er am 14., 18. und 27. Mai sich in München befand; in diesen Briefen ist wohl von einer Verstimmung gegen Herzog Albrecht (14. Mai) und deprimierter Gemütsverfassung, mit keiner Zeile aber von Verabschiedung, einer bevorstehenden Reise (außer einer solchen nach Starnberg) oder dergleichen die Rede. Karl IX. starb am 30. Mai. Nach der ganzen Sachlage muß sich vielmehr in den letzten Tagen des Januar und den ersten des Februar die französische Angelegenheit derart gewendet haben, daß sich Orlando entschied, in München zu bleiben[1]).

„Au rôle", d. h. auf dem Papier („quy est une manyere accoutumee en sa maison" hatte Le Roy erläuternd in seinem Brief an den Künstler beigefügt), wurde Lasso übrigens im französischen Etat weitergeführt. Er fungiert noch unter Heinrich III. in den Aufstellungen der Jahre 1576 bis 1578 (Autres pensionnaires francoys, officiers domestiques et autres): „Orlande de Lassus musicien XII c livres[2])." Trotzdem Orlando in München verblieb, dauerten seine guten Beziehungen zu Le Roy und zum französischen Hofe unverändert fort. Gerade in der Folgezeit veranstalteten Le Roy & Ballard neben jenen Ausgaben, die uns gerade hier besonders angehen, Prachtausgaben von Messen und Magnifikats (1577, 1581, 1582), welche zu den herrlichsten Musikdrucken des 16. Jahrhunderts zählen. Heinrich III. aber verlieh dem Meister unterm 25. August 1575 ein Privileg auf zehn Jahre und erneuerte es ihm 1581 und 1582; dies Patent gestattete Lasso, seine Kompositionen nach Belieben in Frankreich zu veröffent-

1) Noch zwei weitere Irrtümer sind mit Lassos Berufung verknüpft. W. K. Printz erzählt in seiner „Historischen Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst" (1690) S. 127 nach Thomas Lansius, Karl IX. habe Lasso engagiert „nach dem Parisischen Blutbade . . . kurz vor seinem Tode . . . ohne Zweifel, daß er die Schmertzen seines verwundeten Gewissens durch seine liebliche und künstlich-componierte Harmonieen stillen und lindern sollte"; die Stelle bei Lansius bezeichnet Printz nicht, doch läßt sie sich nachweisen; in der Consultatio de principatu inter provincias Europae, Tubingae 1626, S. 339 (Lansius gibt als seine Quelle wiederum de Thou, hist. lib. 57 an) heißt es: „Rex ipse post infelicissimum San-Bartholomaeanum casum ex horroribus nocturnis damna somni senserit terribilia; quem interruptum adhibiti symphoniaci pueri ex expergefacto reparabant; e postea is Musices studis Orlandum Lassum è Norico paulo ante mortem evocabit." Darnach haben andere wiederum die Komposition der Bußpsalmen mit Karl IX. und der Bartholomäusnacht in Verbindung gebracht. Schon Fétis hat (Revue musicale 1831, Nr. 32) darauf hingewiesen, daß die Bußpsalmen lange vor 1572 entstanden sind. Ferner wurde gesagt (z. B. Oroux a. a. O. S. 153), Lasso sei als Nachfolger Antoine Subiets berufen worden, der 1572 Bischof von Montpellier wurde. Subiet war aber auch schon zuvor, wie aus der Gallia christiana, Paris 1739, Tome VI, S. 812 hervorgeht, aus der Kapelle ausgeschieden und bekleidete vor seiner Ernennung zum Bischof andere geistliche Stellen wie die eines Archidiaconus in Avignon, Dekans in Tarascon usw.

2) Nationalbibliothek Paris, Collection Dubuy 852, Estat à M. Jehan Morin, tresorier et payeur des officiers, S. 42 a.

lichen, und schützte dieselben gegen Nachdruck. Es lautete[1]):

„Par lettres patentes du Roy donnees à Fontainebleau le 25. iour de Juillet 1581 Signees par le Roy De Neufville: & seelles du grand scau en cire iaune sur simple queuë. Et par autres lettres patentes de confirmation du Roy Henry, donnees a Paris le 25. iour d'Aoust 1575 aussi signees de Neufville. Et par autres lettres donnees a Fontainebleau le 2. iour de Juing 1582 Signees par le Roy, en son conseil, Gaudet. Il est permis au sieur Orlande de faire imprimer par tel Imprimeur ou Libraire que bon luy semblera, toutes & chacunes les Oeuures qu'il a faictes et composees, et pourra cy apres faire et composer, iusques au temps et terme de dix ans, à compter du iour qu'elles seront acheuees d'imprimer. Auec defenses tres expresses à toutes personnes de quelque qualité qu'elle soyent, de les imprimer, faire imprimer, ou mettre en vente, sous le congé et consentement dudict Orlande, ou de celuy auquil il aura baillé le dict congé: Sur peine d'amende arbitraire contre les contreuenants, confiscation des liures, despens, dommages et intereste. En outre veut le dict Seigneur que mettant au commencement ou à la fin desdicts liures un extraict sommaire desdictes presentes, elles soyent tenues pour suffisamment notifies et venues à la coignoissance particulière de tous Libraires, Imprimeurs, ou autres, sans qu'il en puissent pretendre cause d'ignorance."

Im Jahre 1575 hatte Lasso auch in der kleinen französischen Stadt Evreux (Dep. Eure) einen eigenartigen Erfolg. In der dortigen prachtvollen Kathedrale war „zu Ehren Gottes, unter Anrufung der heiligen Cäcilie" am Cäcilienfeste und folgenden Tagen eine Feier eingerichtet worden, bei welcher ein „Puy de musique", d. i. Wettstreit von Komponisten[2]), am Tage nach dem Cäcilientag, dem 23. November, einen Hauptbestandteil bildete. Unter den Begründern dieser Veranstaltung finden wir Costeley (s. o.), der auch die Urkunde zeichnete, den Organisten der Kathedrale in Evreux Jehan du Gue (desgl.) u. a.[3]). Zugelassen zum Wettstreit waren Komponisten aller Länder; auch in dieser Sache hatte Le Roy seine Hand, er druckte und versandte die Einladungen zur Beteiligung:

---

1) Mélanges 1586, Quinta parts. (Paris, Bibl. Ste.-Geneviève.)

2) Die ganze Veranstaltung ist den literarisch-musikalischen Puys, den Dichtergesellschaften, nachgebildet. Vgl. Suchier-Birsch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur, Leipzig 1900, S. 188, 269 u. a. a. O.

3) Hiervon gibt ausführlich Nachricht ein Mss. im Archiv des Departement de l'Eure (Akten der Kathedrale von Evreux). Dasselbe wurde 1837 von Bonin und Chassaut veröffentlicht: „Puy de musique erigé à Evreux en l'honneur de Madame Sainte Cécile, publié d'après un Mss. du 16. siècle" (Evreux, 88 S.; ein Exemplar in der Nationalbibliothek in Paris). Auszüge aus dieser Publikation gaben Vidal, les instruments à archet II, 61 ff., und Schletterer, Monatshefte für Musikgeschichte 1890, S. 181 ff. Leider fanden die Herausgeber die Preiskompositionen in Evreux nicht mehr vor.

„Sera faict . . . . imprimer pour les moins le nombre de deux cens attaches, affiches ou semonces chez Adrian Leroy, imprimeur du Roy, demeurant à Paris, affin que par icelles plusieurs musiciens soient invitez d'envoyer de leurs oeuvres au d. Puy."

Diese Einladungen wurden spätestens am 23. August versandt, der Einlauf sorgfältig registriert; eine aus Musikern des Chors von Evreux und Laien gebildete Jury entschied über die Bewertung. 1575 gab es sieben Preise: für die Motette eine silberne Orgel, für die zweitbeste eine silberne Harfe; für die beste fünfstimmige Chanson („tel dict quil plaira au facteur, hors texte scandaleux") eine silberne Laute, für die zweitbeste eine dgl. Lyra; für das beste vierstimmige Air ein silbernes Horn, die beste vierstimmige Chanson („legère facescieuse") eine silberne Flöte, endlich für das beste Sonnett („chrestien francois") ein „triomphe de Sainte Cecile, enrichi d'or". Lasso machte also 1575 die Konkurrenz mit und gewann mit seiner Motette „Domine Jesu Christe qui cognoscis" (s. Bd. V. d. G. A. S. 91 ff.) den ersten Preis, die Orgel. Die folgenden Preise fielen der Reihe nach an Raymond de la Cassaigne de Gascogne, maître des enfans Notre Dame de Paris; Jaques Salomon de Picardie, chantre et valet de chambre du Roy; Nicolas Millot, l'un des mes de la chapelle de musique du Roi; Eustache du Caurroy, desgl.; Jean Boette, maître des enfans de choeur de Notre Dame d'Evreux.

Ob sich unser Meister auch in den nächstfolgenden Jahren an dieser sympathischen Veranstaltung beteiligte, steht dahin; 1576 erhielten den ersten Preis Eustache du Caurroy, 1577 Michel Fabry, Sänger in der Kapelle der Katharine von Medici, 1578 Estienne Testart, maître des enfans de choeur en la S. Chapelle à Paris, 1581 Jaques Mauduit, der in Paris die Stelle eines greffier aux requestes du palais bekleidete. 1580 und 1582 wurde der erste Preis nicht vergeben, wenigstens fehlt der Name seines Trägers. 1583 aber kehrt Lassus' Name in den Akten wieder; abermals errang er sich den ersten Preis mit der Motette „Cantantibus Organis" (vgl. Bd. V S. 164 ff.); dem Text nach zu schließen ist diese Komposition, ein Lob der heiligen Cäcilie, eigens für den Puy geschrieben. Die nächsten drei Preise dieses Jahres fielen an die Pariser Musiker Blondet und du Caurroy, sowie an Robert Goussu, Kapellmeister des Herzogs von Aumale.

Am 1. März 1576 waren die Arbeiten an den revidierten Mélanges so weit gediehen, daß Le Roy & Ballard die Zueignungschrift ihrer neuen Ausgabe mit diesem Datum bezeichneten. Sie widmeten diese Sammlung „des plus beaux ouvrages de l'excellent ouvrier Orlande que vous cognoissez", ein Werk der „Musique desirée & bien recue en tous lieux ou se trouveront compagnies dignes de l'ouir ou de la chanter" dem „Großprior von Frankreich", d. i. Henry d'Angoulême; in Anbetracht der stellenweise so zuchtlosen Texte ist auch diese Widmung ein kulturgeschichtliches Dokument.

Die französischen Dichter aber schienen unersättlich, Lassos Ruhm in ihren Versen zu preisen. So findet sich hier (neu gegenüber 1570 c) ein Gedicht von Dorat:

IN ORLANDUM LASSVSIUM, PRAESTANTISSIMUM NVMERORVM MVSICORUM AUCTOREM.

Mvsa prius fuerat quae nulla carmina cantu
Mussaret tacitè, sic quasi muta foret:
Donec et est Musis cuj nomen ab arte canendis,
Ipsa dedit Musae Musica dulce loquj.
Non tamen vt sensus animj vox viva notaret,
Dum rudis ars solos dat sine mente sonos.
At nunc Orlandos doctis sic cantibus omnes
Humani affectus exprimit ingenij:
Eius vt in modulis non res per carmina tantum
Quaeque canj praesens sed videatur agj.

Io. Auratus Poeta Regius.

Und als nach zehn Jahren wieder eine neue Auflage der Sammlung notwendig geworden war, ließen sich Paul Melissus und J. Megnier (dieser in seinem ersten Sonett mit musikgeschichtlich interessanten Gedanken) vernehmen:

AD ORLANDVM LASSVM.

Qvantvs apud Macedum reges Milesius ille
Thimoteus melicae claruit arte lyrae;
Tantus apud Bavarum magnos illustria corda
Lasse duces clares dulcibus harmoniis.

Inde celebratas tva Fama volavit in aulas
Regibus exhilarans Caesaribusque animum
Non tamen hi solum placita mulcedine gaudent:
Transiit ad cives consonus iste canor.

Concentu vario mentes auresque fruuntur,
Quas rapit ad Messas melle referetus auvor.
Vis quanta artificiis, proceres apud ordinem et iussum,
Auctor ubi in pretio est, est in honore melos.

De Eodem [1]).

Brvta Orpheus, saxa Amphion, delphinas Arion
Traxit; at Orlandus post se terramque fretumque
Post se trasit item molem totius Olympi,
Quanto igitur maior, quantoque potentior unus
Orlandvs tribus his, Amphione, Arione & Orpheo!

Paulus Melissus Francus,
Comes Pal. & Eques civis Romanus.

Sonet.

Le bon pere Josquin de la Musique informe
Ebaucha le premier le dur et rudie corps:
Le grau e doux Willaert secondant ses efforts
C'et oeuure commencé plus doctement reforme:

L'inuantif Cyprian, pour se rendre conforme
Au travail de ces deux qui seuls estoyent alors,
L'enrichit d'ornemens par ces nouueaux accords,
Donnant à cette piece vne notable forme:

Orlande a ce labeur auec eux s'estant ioinct
A poli puis apres l'ouvrage de tout poinct,
De sorte qu'apres luy, n'y faut plus la main mettre.

Josquin aura la Palme ayant este primier:
Willaert le Myrte aura: Cyprian le Laurier:
Orlande emportera les trois comme le maistre.

I. Megnier.

Homere fut jadis d'vn Zoyle outragé:
Virgile eut vn Perron controlleur de sa vie:
Horace fut blasmé du medisant Menie:
Ovide fut atteint d'vn Ibys enrage.

Ainsi ce qui se void soubs la vertu rangé
D'excellent et plus rare, est subiect a l'Enuie,
Orlande qui repaist l'ame toute rauie
De ses divins accords, de ce Monstre est rongé:

Mais tant plus contre luy, venimeux, il s'efforce,
Plus son los et renom au monde prend de force,
Sans que ses vains abboys luy donnent du souci;

---

1) Übergegangen in Adam, Vitae Germanorum . . .literis clarorum, Francoforti 1615, S. 382. Andere Lobgedichte vgl. Delmotte-Dehn a. a. O. S. 53; Declève, a. a. O. S. II ff.

Non plus que le caquet et l'impudente audace
De Zoyle, Peron, Menie, Ibys efface
L'art d'Homere, Virgile, Horace, Ovide aussi.

I. Megnier.

In der Ausgabe, die Le Roy & Ballard 1581 von den Octo cantica veranstalteten, veröffentlichte Dorat ein niedliches Anagramm Orlandus de Lassus = Solus Laurea Donandus es in dem nachfolgenden Gedicht:

Anagrammatismus, per Anadiplosin.
Qui norit artem, norit & nomen simul
(Orlande de Lassus) tuum:
Versis stupebit litteris tibi nominis
Tam consonans oraculum:
Quam consonantes rebus & cantus tui,
Res sunt & ipsae cantibus,
Apollinari namque SOLVS LAVREA
DONANDVS ES in Musicis,

Io. Auratus Poeta Regius.

Endlich singt noch Megnier 1584 in der Ausgabe der Continvation de Mellange:

Arion fit a soi le daufin venir rendre
Par l'effet non-forcé de ses chants enchanteurs:
Timothée touchant les accords rauisseurs
De sa lyre, émouuoit le grand Roy Alexandre:
Amphion ses beaux tons aux pierres fit entendre
Dont Thebes print son estre, et ses lois, et ses moeurs:
Orphée par le son de ses rares douceurs
Fit à sa volonté les enfers condescendre.
Mais ce qui de l'esprit d'vn seul Orlande part
Auec plus de pouuoir, de grace d'heur et d'art,
Tire, émeut, amollit, flechit par grand trophée,
Les daufins et les rois, les pierres, les enfers
Par ses chants, ses accords, ses tons, ses sons diuers,
Qu'Arion, Thimothée, Amphion, ni Orphée.

I. Megnier.

Und:

Si l'honneur, la science et louable renom
Honore, prise, éleue en immortelle gloire
Celuy qui par vertu, scauoir et bruit notoire
De grand, docte eccellent, s'est acquis le beau nom:

Le laurier, palme et myrte ores n'en veut sinon
Qu'a ton merite, Orlande, à ta Muse et memoire,
Dont la grandeur, la veine, et la bonté faict croire
Que de parfaict, scauant, prompt auras le surnom.

Si lon admire, vante, et haut louë l'ouurage
De l'ancien, moderne, et de ce present âge
Le tien doux, graue, et beau, n'en sera point forclos;

Car ton Esprit, ton chant, et labeur agreable,
Diuin, mignard, exquis, fera d'vn cours durable
Cherir, ouyr, fleurir, ton art, ton air, ton los.

I. Megnier.

Keiner der alten Komponisten, berichtet Rolland (a. a. O. S. 232), ist so wie Lasso im 16. und 17. Jahrhundert in Frankreich geschätzt worden. Noch 1677 erschien in Paris eine Sammlung mit Motetten seiner Komposition.

Daß Lasso seinerseits auch in späteren Jahren mit Interesse verfolgte, was in Paris vorging, beweist uns seine Komposition von sieben Quatrains des sieur de Pybrac (veröffentlicht 1583). Nach Karls IX. Tode war die Académie de musique et de poésie in unsichere Bahnen geraten; nun gewann ihr Pybrac, der mit dem König aus Polen zurückkehrte und die Stelle eines „conseiller du Roy en son conseil privé et Président en sa cour de Parlament" bekleidete, die Gunst Heinrichs III.; Pybrac wurde künftighin in der Akademie die maßgebende Persönlichkeit und setzte eine Reform bezw. Neugestaltung der ganzen Institution durch[1]; die Sitzungen fanden künftig nicht mehr in Baifs Behausung, sondern im Louvre statt, die Körperschaft selbst hieß danach nunmehr „Académie du palais".

* * *

Wer Lassos französische Beziehungen übersieht, wie sie uns bislang entgegentraten, könnte wähnen, Frankreich sei damals friedlich und glücklich, nicht ein von politischen und religiösen Wirren zerrissenes, von Mord und Greuel erfülltes Land gewesen. Indes liegt in der Natur der Sache, daß eine Persönlichkeit von dem Ruf und der Bedeutung Lassos höchstens durch Zufall von den allgemeinen Strömungen hätte unberührt bleiben können. Dieser Zufall waltete nicht; wir sehen Lassos Kunst mit in die Bewegung hineingezogen und das auf eigentümliche Weise.

---

1) Frémy a. a. O. S. 83 ff., S. 82 findet sich auch ein Porträt Pybracs.

Kein Zweifel, daß Lasso den französischen Protestanten als eine spezifisch katholische Größe erscheinen mußte. Dies genierte sie zunächst wenig; von der musikalischen Meisterschaft unseres Künstlers ist auch im hugenottischen Lager stets mit der größten Bewunderung und Ehrerbietung die Rede. Aber daß auch dieser Komponist so oft in der Wahl seiner Texte strenggemeinten Gemütern Gelegenheit bot, Ärgernis zu nehmen, das erregte ihren Unwillen. Und so sehen wir aus den Kreisen der französischen Kalvinisten Maßnahmen erwachsen, deren Tendenz darauf hinausgeht, von Lassos einschlägigen Chansons die Musik zu retten, indem die bedenklichen Texte (ähnlich wie bei einem Teil der niederländischen Souter Liedekens) durch Unterlegung unschuldiger oder frommer Gedichte unter die Noten beseitigt wurden. Diese Tendenz entsprang gewiß zum Teil auch hier achtunggebietenden Motiven; zum Teil dürfte sie aber von dem Bestreben diktiert gewesen sein, dem Volke am Beispiel des damals in Frankreich berühmtesten und vom Hofe gefeiertsten Künstlers zu zeigen, wie sittenlos und korrumpiert man im katholischen Lager eben sei.

Als ein schüchterner Vorläufer dieser Bewegung offenbart sich die in Lyon[1]) erschienene Sammlung La fleur de chanson, 1. livre à 4 parties von 1574 (G. A. Nachtrag 7). Sie ist von einem Anonymus G. E. P. angelegt und seinem Freunde J. Duc „seigneur de la V., docteur tres expert en la vieille & nouvelle medicine & Poete fort excellent" von Paris am 1. Mai 1574 zugeeignet. In der Vorrede wird Lasso noch gänzlich uneingeschränktes Lob gezollt „. . . . des quelles en partie M. Orlande de Lassus, la perle des musiciens, en est père: & de l'autre M. Claude Goudimel l'emmiellent qui peut marcher hardiment le premier apres luy . . ." Von Ärgernis und Textänderungen also schweigt dies Vorwort gänzlich; tatsächlich aber sind vier Texte ausgewechselt. Nämlich:

Fleur de quinze ans heißt hier . .	Tardif je suis
Petite folle	Pource je suis
Vray dieu, disoit une fillette . . .	Las! quand viendra
Je ne veux rien	Propos lascifs

1) In Lyon hatte Jannequin zuletzt gewirkt, aber auch Goudimel unter den Händen ruchloser Mörder sein Leben lassen müssen.

Indes ist das nur ein bescheidenes Vorspiel. Das Hauptgefecht wurde von La Rochelle, der befestigten Stadt der Hugenotten, aus in den beiden folgenden Jahren 1575 und 1576 eröffnet. Daselbst edierte J. Pasquier bei P. Haultin[1]) die beiden Teile (1575 à quatre parties, 1576 à cinq & huit parties) der Sammlung Mellange d'Orlando de Lassus, contenant plusieurs... Desquelles la lettre profane à este changée en spirituelle... Der erste Teil ist von Pasquier der ... vertueuse dame Catherine de Partenay dame de Rohan, der zweite dem ... vertueux seigneur Monseigneur de la Noue zugeeignet. Auf den Titelblättern finden sich noch die beiden Sprüche: „Parlez entre vous par Pseaumes, louanges & chansons spirituelles, chantans & resonnans au Seigneur (Ephes. 5 verset 19)" und

„Chantez gayement
A Dieu notre force
Que tout hautement
Au Dieu d'Israel
Chant perpetuel
Chanter on s'efforce."

Die Vorrede des ersten Teiles lautet:

Madame, Apres m'estre retiré en ce lieu, pour me sauuer des miseres & calamitez de ce tems tres-difficile & dangereux, de peur que ne fusse trouué oysif & Jnutile en L'eglise de Dieu, Je me deliberay y faire profession de la Musique: offrant à mes freres l'usage du petit talent que le Seigneur m'auroit commis, pour le faire profliter à mon possible. Et Pource qu'entre tous les Musiciens de nostre siecle Orlande de lassus semble (& à bon droit) deuoir tenir quelque bon lieu, pour l'excellence & admirable douceur de sa Musique: Voyant Jcelle neantmoins employée a des chansons si profanes, si sales; & impudiques, que les oreilles chastes & chrestiennes en ont horreur: J'ay pensé que ie ferois deuoir de Chretien, si repurgeant ces tres-gracieux & plaisans accords de tant de villenies & ordures dont ilz estoient tous souillez; Je les remettois sur leur vray & naturel suiect, (!?) qui est de chanter la puissance, sagesse & bonté de Leternel. Ayant donc solicité aucuns de mes amis & emprunté d'eux quelques Cantiques de tel argument, au lieu de ces lasciuetez & vaines resueries, Je les ay accomodez a la musique: voire tellement que l'harmonie de la voix respond a l'affection de la parolle, autant que faire se peut. Or Madame pource que entre plusieurs excellens dons, desquelz la diuine bonté vous à liberalement enrichie, vous estes ornée de ceste douce, & plaisante discipline & y prenez (comme ie scay)

1) Vgl. Weckerlin a. a. O. S. 10.

grande & singuliere delectation: Jay bien voulu & ay deu vos presenter ceste petite reformation, afin qu'estant recommandée de vostre excellence, elle induyse la Jeunesse de nostre Eglise a s'y exercer plus volontiers, & puisse aussy en general donner quelque refraischissement aux pauures ames chrestiennes comme alterées de tant d'afflictions dont nous sommes exercez de tous costez.

Madame Je prie Dieu augmenter de ses Graces vostre Excellence & grandeur, & Vous maintenir en toute propserité & santé. A la Rochelle Ce 20. octobre 1575.

De vostre excellence le treshumble & obeissant seruiteur Pasquier.

Und ähnlich heißt es (1. Januar 1576) in der Vorrede des zweiten Teils . . . mellanges d'Orlande de Lassus, avec la lettre changée et reformée en autre plus tolerable et recevable entre personnes vertueuses que celle qu'au paravant on y souloit chanter . . . Diese geänderten Gesänge aber sollten Herrn de la Nouë als Trost dienen in den Leiden des Bürgerkriegs, der Frankreich zerfleischt.

Für die Auswechslung der Texte kamen Pasquiers Helfershelfer überein, die ersten Worte des Originals tunlichst zu schonen, was die Sache noch drastischer macht. Ich registriere hier die Anfänge Pasquiers mit Nachweis der Originale, wie sie in der Gesamtausgabe angeordnet sind.

Teil I.

Las voulez vous que le fidèle chante . .	I, 1
Si le long tems	I, 3
A toi Seigneur sans cesse crie	I, 4
Helas quel jour pourray je voir	I, 22
En un chasteau ou est de Dieu	I, 7
Grace divine qui la mort	I, 16
Avec Dieu mon amour finira	I, 17
Fleur de quinze ans, Dieu	I, 20
Qui dort, le fault il demander	I, 9
Quand mon mari s'en va dehors	I, 11
Soyons joyeux sur la belle verdure . . .	I, 10
Ardent amour fit Dieu	I, 12
A ce matin ce ferait chose sainte	I, 13
O tems divers	I, 35
En espoir vis	I, 25
Du cors captif l'esprit	I, 27
Trop endurer force la patience	I, 37
Vray dieu disoit une filette	I, 38
Le temps peut bien	I, 40
Petite troupe	I, 41

Teil II.

Que Gaignez vous chrétiens . . . . IV, 4
Dedans l'enfer . . . . I, 90
{Parens sans amis . . . . II, 8
{Femme qui demande = Réponse zu . . . II, 8
Pour coeurir en poste . . . . II, 13
{Pour mettre comme un homme = 2, Partie zu II, 13
{Pour desbaucher . . . . = 3, Partie zu II, 13
{Pour faire plus tost . . . . = 4, Partie zu II, 13
La France sous une extreme rigueur . . I, 91

Damit nicht genug, war Pasquier mit seiner Edition einem Gesinnungsgenossen, der seit länger ähnliche Absichten hegte, zuvorgekommen, hatte denselben aber auch veranlaßt, seinen der traurigen Zeitläufte halber verschobenen Plan nunmehr zur Ausführung zu bringen. Dies ist die Vorgeschichte des bereits bekannten Thresor de musique d'Orlande de Lassvs von 1576 (Eitner 1576a), Veranstalter desselben ist ein Anonymus, der auch andere Werke Lassos edierte, S. G. S.[1]); der Drucker, wie sich weiter aus einem Vergleich des Werkes mit Goudimels 150 Psalmen[2]) unzweifelhaft ergibt, Pierre de Saint-André, vielleicht ein Verwandter des 1562 in der Schlacht von Dreux getöteten Hugenottenführers; der Druckort ist mutmaßlich Lyon.

Der Herausgeber widmete seine Sammlung dem „gentilhomme Francois" Philippe de Pas mit folgenden Worten:

„Monsieur, il y a long temps que je vous ay ouy desirer ce que ie vous presente maintenant: assauoir les chansons d'Orlande de Lassus, tellement changees qu'on les peust chanter de la voix et sur les Instrumens sans souiller les langues ni offenser les oreilles Chrestiennes. Et pource que vous m'exhortastes d'y mettre la main, ie prins vostre desir comme pour commandement et selon que la fantasie me prenoit, ie changeay en quelques vnes ce qui me sembloit deuoir estre osté. Depuis ceste entreprise demeura comme ensevelie à cause des terribles changements que nous avons vues. Et comme ie pensois laisser là tout, vn de mes Amis m'envoia ceste musique d'Orlande

1) Vielleicht Guillaume de Saluste, Seigneur de Bartas. S. G. S. veröffentlichte auch 1577 zwei Bücher Meslange de Pseavmes . . . . a trois parties, recuillies de la musique d'Orlande de Lassus (Staatsbibl. München). Das erste Buch enthält von Lasso den vierteiligen Psalm Laetatus sum, das zweite die zweiteiligen Beati omnes und Domine non est exaltatum. Auch hier kommt S. G. S. in der Vorrede des ersten Buches auf die schlimmen Chansons zu sprechen. Gewisse Musiker profanieren die Kunst „en cerchant vne musique accomodee à je ne sai quelle lettre fade & mechante. ne considerans pas, que la musique lasciue & les chansons dissolues rendent les moeurs . . . desordonnees . . ., leur ai je fait cest honneur de couvrir leur honte en plusieurs de leur chansons, ausquelles j'ai accomodé vne lettre spirituelle, bannissant celles qui pour leur lascivité sont insupportables. Et pour commencement, apres avoir publié quelques chansons d'Orlande . . ." (28. November 1576).

2) In Mus. pr. 8 42 der Münchener Staatsbibliothek finden sich beide Werke schon im 16. Jahrhundert zu einem Band vereinigt.

accommodee à vne lettre spirituelle: ce qu'aiant veu, ie reprins courage pour agencer ce que i'eu auois commencé: en telle sorte neansmoins que ce qui n'en a esté enuioé par cest Ami auec les liures qui ont esté imprimez en Angleterre m'a releué de peine en diuers endroits. L'orde que j'ai tenu a este tel. La lettre accommodée à la Musique d'Orlande imprimee a Paris et a Louvain estoit sotte, lascive et profane presque en toutes les chansons. En ostant quelques mots ou plusieurs et les accommodant (an moins mal qu'il m'a este possible) à la Musique, i'ai rendu ces chansons honnestes & Chrestiennes pour la plupart. Quelques vnes sont restees plus gayes (peut estre) qu'aucuns ne desireroient: mais ie pense qu'il n'y aura rien qui puisse offenser les gens de bien. Je ne doute point que plusieurs ne se plaignent que la Musique aura perdu sa grace, d'autant que Orlande l'avoit appropriee à la lettre, en quoi il est excellent (comme en tout ce qui est de ceste science liberale) pardessus tous les musiciens de nostre temps; mais ie m'asseure que ceste plainte ne partira iamais que de la bouche de ceux dont le coeur est souillé de ce puantises & lasciuetez, que beaucoup de poetes François ont semees pour infecter le monde. Or ie pren plaisir à desplaire à telles gens: & si ces liures les faschent (comme i'en suis bien content) qu'ils acheuent de se corrompre du tout pour leur vilaine musique. Il seroit bien à desirer qu'Orlande emploiast ces graces, dont d'Esprit l'a orné par dessus tous, à reconoistre & magnifier celui de qui il le tient, comme il l'a fait en quelques (!!) Motets & Pseaumes Latins: & ie desire grandement ques ces chansons lui en puissent donner la volonté: à fin que nous aions vne chasté Musique Francoise. Ce pendant, iouissez de ceste ci, qui pourra estre mieux changee par quelques autres ci apres: car il s'en faut beaucoup que i'aie rendu l'oeuure accompli comme i'eusse bien voulu. Au reste, si l'on estime ce temps plein de troubles n'estre encor du tout propre pour mettre ceci en lumière & qu'il faudroit plustost pleurer que chanter: ie respondrai qu'il n'est point defendu aux gens de bien de s'esiouir en Dieu auec honneste moderation, pour adoucir aucunement leurs ennuis, comme de ma part i'ai trouué en la Musique, d'Orlande specialement, des remedes souuerains contre diuerses blessures de l'ame. D'entrer ici es louanges de la Musique & d'Orlande aussi ce seroit mal à propos et me pourroit on bien mettre au deuant ce qu'Antalcidas respondit à quelqu'vn qui vouloit louanger Hercules: Et qui est-ce (dit-il) qui le blasme? Qui est celui aussi, tant rude & barbare soit-il, qui n'ait l'ame picquee & comm tiree doucement du corps par les accords melodieux d'vne si belle Musique que celle d'Orlande? A l'espreuue en orra si ie di vrai ou non. Pourtant, Monsieur vous receurez de bon oeil ce present: & s'il vous consente il me chant bien peu du iugement qu'en feront les enuieux. Et si les gens modestes & vertueux m'en sauent gre, i'en serai bien aise: car ie n'aurai du tout perdu mon temps en desirant leur complaire."

Einen Nachweis der hier geänderten Texte hat bereits J. J. Maier erbracht und Eitner für sein Verzeichnis zur Verfügung gestellt (s. 1576a); übersehen ist dabei nur, daß Sus je vous prie eine Übertragung von Orsus fille darstellt.

Diese Ausgabe hatte derartigen Erfolg, daß nach einigen Jahren (1582) eine zweite Auflage veranstaltet werden konnte, welche S. G. S. mit neuen Übertragungen bereicherte, nachdem der Drucker (wie sich aus dessen Schlußbemerkungen in 1576a ergibt)[1]) ohnehin die erste Ausgabe nicht im gewünschten Umfang hatte herstellen können. Der Träger der Dedikation ist wiederum Philippe de Pas; S. G. S. wendet sich an ihn, wie folgt:

„Monsieur, il y a six ans passés, que, satisfaisant à vostre desir, ie changeay la lettre de quelques chansons d'Orlande de Lassus, pour pouuoir estre chantees de la voix et sur les instruments, sans souiller le langues ny offenser les oreilles Chrestiennes (s. o.). Il est aduenu, que le recueil qui en fut mis en lumiere puis apres a esté mieux receu que ie n'osois esperer: tellement que l'Imprimeur estant sur le poinct de mettre la main à ceste seconde edition, ie me suis enhardi de l'enrichir d'une cinquantaine de chansons du mesme Auteur, esquelles depuis quelques mois i'ay changé, ce qui me sembloit n'estre supportable", und fährt dann genau wie in der ersten Ausgabe fort: „L'ordre que j'ai tenu usw." (bis zum Schluß).

An uns noch nicht bekannten Unterschiebungen[2]) finden sich hier:

	Fuoyons les vices	I, 42
	Quitte le monde	I, 47
{	Bon coeur amis	II, 11
	Laissez moi la troupe = Réponse zu	II, 11
	Cherchons ailleurs soulas	II, 6
	De plusieurs vices	II, 15
	Dieu nous doint	II, 14
	Dv monde vain	I, 70
	Il n'y a que douleur	I, 72
	Le monde va tout a rebours	II, 12
{	Mes vains desirs	I, 71
	Et le prenant tous seulet = Réponse zu	I, 71
{	Ores que tu sois dispos	II, 5
	Ny le vin vieil. = Réponse zu	II, 5

1) L'Imprimeur aux musiciens. Je pensois bien (Messieurs) vous fournir toutes les chansons d'Orlande à cinq & six parties, comme celles à quatre: mais voiant les livres assez gros & pour vn notable empectement survenu, je me suis contenté de vous donner ceste centaine usw.

2) Ein alphabetisches Verzeichnis der sämtlichen unterschobenen Texte, soweit sie hier in Betracht kommen, bringt Bd. XVI.

Pourquoy font bruit	I, 75
{Puisqu'en mon mal	I, 74
{Tu le veux bien = Réponse zu	I, 74
Que devenez vous, o troupe	I, 73
Que malheureuse est	II, 1
Qu'est que Dieu donne	II, 10
Qui de peché	I, 90
{Seigneur donne moy paix	II, 16
{Que doy je faire = Réponse zu	II, 16
{O Dieu mon vers	II, 2
{Ta sagesse = Réponse zu	II, 2
{Un bien petit	II, 4
{Quand vous taches = Réponse zu	II, 4

Das Unternehmen beider Bearbeiter, Pasquiers wie des S. G. S., entsprach zweifellos nicht nur den allgemeinen läuternden Tendenzen des Protestantismus, sondern im besonderen den Anschauungen Calvins von Zucht und Sitte. Das Genfer Konsistorium bestrafte das Absingen von Liedern, wie die beanstandeten, mit dreitägiger Einsperrung [1]).

Unter sich sind die beiden Bearbeitungen insofern verschieden, als Pasquier und Konsorten alles purifizierten, was ihnen unter die Hände kam, und in ihrem Fanatismus sogar Stücke, wie Quant mon mari usf., verändern zu müssen glaubten. Nur Monsieur l'abbé ließen sie offenbar in tendenziöser Absicht stehen. Ein Vergleich der neuen Texte mit dem Original erregt in beiden Fällen widerwärtige Gefühle durch die gedankenlose Schablone und dichterische Impotenz der Bearbeiter, die Plünderung von Psalmen und andern ehrwürdigen Texten, mit denen sie dem eigenen Unvermögen nachzuhelfen gedachten [2]). Bei Pasquier ist einzig das unterschobene Gedicht „La France" von einigem zeitgeschichtlichen Interesse [3]). Hingegen verfuhr S. G. S., trotzdem er sich über Lassos Tätigkeit sonst schlecht unterrichtet zeigt, wengistens insofern mit mehr künstlerischem Gefühl, als er passieren ließ, was er einigermaßen glaubte verantworten zu

---

1) Kampschulte, Johann Calvin, seine Kirche und sein Staat in Genf. Leipzig 1869, S. 452; auch S. 444 ff. Über Calvins Ästhetik vgl. Expert a. a. O. Bd. VI, Vorrede.

2) So aus Marots Psalmenübertragung Pourquoy font bruit (29), De tout mon coeur (47), D'ou vient cela (50), Donne secour (55).

3) La France sous une extreme rigueur
Et de tristesse abbatue
Mouroit en toute langueur.
Toutefois d'un Francois
Elle attendoit assistence
Mais l'iniure
Par trop dure
Retardoit son delivrance usw.

können; sein ganzer Maßstab ist weniger kleinlich. Der Drucker (s. o.) bemerkt darüber: „Et si en plusieurs la lettre est demeuree telle quelle est es liures de Paris, cela est procéde de la volonté du correcteur, qui ne s'est voulu ingerer de regencer ce qui est passable.“ Im Gegensatz zu Pasquier ließ es sich S. G. S. angelegen sein, die Originalanfänge möglichst wenig anklingen zu lassen, wie auch der Drucker geflissentlich vermied, einen Index der Originale beizugeben, beide aus dem Grunde „qu'on ne se souvienne jamais plus de ceste lettre lascive“. Äußerlich hat S. G. S. auch die Texte weniger ruiniert, da er sich nach der Anfangszeile oft bemüht zeigt, seinen Zweck mit Änderung nur weniger Worte zu erreichen.

Der Grundirrtum, in welchem alle Textverbesserer orlandischer Kompositionen befangen sind, und der uns nötigt, gegen sie Stellung zu nehmen, ist ein ästhetischer. S. G. S. hat selbst gefühlt und ausgesprochen, daß „Orlande avoit appropriée (la musique) à la lettre, en quoi il est eccellent pardessus tous les musiciens de nostre temps“. Wenn er aber dann fortfährt, daß sich wohl nur unreine Geister über die Zerstörung dieses Verhältnisses zwischen Musik und Poesie beklagen würden, so ist das eine irreführende Redensart; hier steckt vielmehr der Kern der ganzen Frage. Lasso hatte nun einmal, gleichviel ob löblicher oder tadelnswerter Weise, diese Texte gewählt und sie mit Anwendung all seiner vielseitigen Kunst vertont; er war auf tausend Einzelheiten tonmalerisch und die Stimmung festlegend eingegangen, hatte mit psychologischem Scharfblick, gleichviel ob in säuberlicher oder unreiner Sphäre zwischen den Zeilen des Gedichtes gelesen. Und nun greifen die ungeschickten, rohen Hände der Bearbeiter mit derben Griffen in die künstlerisch feingeschliffenen Organismen, reißen aus, zerbrechen und stellen schließlich eine lächerlich aufgeputzte, innerlich unwahre Erscheinung, eine Puppe hin, wo ehedem ein — gleichviel ob sympathisches oder nicht sympathisches — jedenfalls innerlich wahrhaftiges, lebendiges Wesen gestanden hat. Hunderte von Beispielen ließen sich als Beweis anführen, wie sich die Bearbeiter im einzelnen wie ganzen an Orlandos künstlerischer Absicht versündigten und wie ihr Unternehmen nichts anderes darstellt als ein ästhetisches Unding, einen Unfug, der die wahren Bedingungen

künstlerischen Schaffens gänzlich verkennt. Und es sind nicht etwa moderne Anschauungen, die wir da ins 16. Jahrhundert hineintragen, die Worte des S. G. S. wie die Statuten der Pariser Akademie beweisen vielmehr, daß die damalige französische Generation ebenso gut wie italienische und deutsche Zeitgenossen auf die Fragen des musikalischen Ausdrucks zu achten in der Lage war [1]).

Unser Urteil kann die höchst eigenartige und charakteristische Tatsache nicht beirren, daß diese Änderungen keineswegs auf Frankreich beschränkt sind [2]), ja daß im gleichen Jahre, da S. G. S.' zweite Auflage erschien, Lasso selbst seine Einwilligung zur Herstellung einer geschlossenen Sammlung von überwiegend analoger Tendenz erteilte. Es handelt sich um die **Etliche außerlesene kurtze gute geistliche und weltliche Liedlein mit 4 Stimen, so zuvor in Frantzösischer Sprach außgangen"**, welche **„mit des Herrn** Authoris **Bewilligung"** Lassos Schüler Johann Pühler aus Schwandorf, damals Schulmeister zu Regensburg, „mit Teutschen Texten in Druck gegeben" hat (Eitner 1582 f.). Pühler widmete am 1. Juli 1582 dem Kanzler des Hochstifts Regensburg Octavian Schrenck von Notzing seine Arbeit. Gänzlich hat er sich darin des Weltlichen nicht begeben; immerhin aber verschweigt er in der Zueignungsschrift die wesentliche Seite seiner Tätigkeit völlig und spricht nur von der Beseitigung der französischen Sprache, in der viele Musikverehrer nicht erfahren seien, wie wenn es sich hierbei um eine einfache Übersetzung ins Deutsche handelte, was nicht der Fall ist. Wenn hier Lasso wirklich seine Zustimmung gab, daß aus Monsieur l'abbé Ich ruff zu dir, o trewer Gott (Nr. 1) usf. gemacht wurde [3]), so erkennen wir daraus wieder die durch das Alter und die Sphäre der Gegenreformation hervorgerufene veränderte Geistesrichtung des Meisters; ästhetisch aber bedeutet Lassos Zustimmung samt der später von seinen Söhnen auf diesem Gebiet ge-

1) Siehe auch Rolland a. a. O. S. 235.
2) Vgl. G. A. Bd. III, S. VII (Abänderung von Veux tu ton mal in Alleluja vox durch Lechner 1579), Bd. V, S. VI (desgl. von Alma Venus in Christe Patris durch Montanus 1568) u. a. m.
3) Den Nachweis der übrigen Unterschiebungen vgl. das obenerwähnte Verzeichnis in Bd. XVI. Un jeune moine teilt Schneider (Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung, Leipzig 1864, II, 363) in der Übertragung „Wohlauff gut Gsellen" als „Prachtstück" eines deutschen Trinkliedes mit. Ebenda Si vous n'estes (Mancher fragt mich).

übten Tätigkeit (vgl. Bd. III, S. V ff.) eine ebenso gröbliche Irrung, wie sie in den einschlägigen französischen Arbeiten vorliegt.

Noch ein weiteres hugenottisches Unternehmen bewegt sich in ähnlicher Richtung; es trat jedoch, obwohl laut Vorwort Ende der achtziger Jahre begonnen, erst nach Lassos Tod zutage. Das sind die „Cinquante pseaumes de David avec la musique à cinq partiees d'Orlande de Lassus", welche 1597 in Heidelberg bei Jerosme Commelin erschienen (Eitner 1597 a. u. S. CXXXVII; Demotte-Dehn S. 93). Diese Psalmenmusik ist, wie schon Dehn bemerkte, überallher aus Lassos Kompositionen entlehnt[1]). Ein Unterschied gegenüber den anderen Bearbeitungen besteht hier allerdings in dem ursprünglichen und hauptsächlichen Zwecke, neue Musik zu den Psalmen, bezw. den französischen Psalmenübertragungen von Marot und Beza zu beschaffen; auf die Entfernung der weltlichen bezw. lockeren Texte ist es nur nebenbei abgesehen[2]). In Frankreich scheint übrigens das für Lasso erfundene Verfahren dann in Zukunft lange allgemein im Schwung geblieben zu sein; so besitzt die Bibl. Mazarine drei Werke von 1656, 1658 u. 1662, „Livres d'airs de devotion à deux parties, ou conversion de quelques-vns des plus beaux de ce temps en Airs Spirituels", welche der „reverend père Francois Berthold, religieux cordelier" bei Ballard in Paris herausgab.

II.

Seit mit dem Ende des 12. Jahrhunderts der französische Adel sein Interesse von der volksmäßigen Poesie und fast ausschließlich der Kunstdichtung zugewandt hatte, führten Volkslied und volkstümliche Dichtung, soweit dies nach den vorhandenen Zeugnissen beurteilt werden kann, ein bescheidenes Dasein[3]). Dieser Periode folgt dann im 15. und 16. Jahrhundert eine Zeit verheißungsvollen Aufblühens; ja, das Volkslied greift hinüber in die Kunstdichtung; es erringt sich nicht nur seinen Platz neben der Kunst der gebildeten Kreise, Anhänger der rhetorischen Schule lassen ihre Allegorien und ihre Nachahmung der Römer

1) Nachweis der Chansons vgl. die Revisionsberichte und Bd. XVI, alphabetisches Verzeichnis, der G. A.

2) Vgl. über dies Werk auch Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst, Leipzig 1852, II, 54 ff., der über die prinzipielle Seite der Sache bereits durchaus objektiv urteilt. Desgl. Seiffert Gesamtausgabe Sweelincks Bd. III, S. IV.

3) Bartsch, K., Alte französische Volkslieder. Übersetzt und eingeleitet. Heidelberg 1882, S. V.

beiseite und lauschen den ihnen entfremdeten Klängen. Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts wird dann freilich die Kluft zwischen Volks- und Kunstdichtung in voller Breite wieder aufgerissen; zunächst, indem sich die letztere in der Zeit der Vorrenaissance mehr zur Hofdichtung wandelt. Dann durch die Dichter der „Plejade", obzwar Ronsard, das Haupt dieser Schule, sich volkstümliche Züge bewahrte[1]). Du Bellay zieht im Second livre de la défense et illustration de la langue française (Kap. IV) gegen die ungelehrten „épiceries" der heimischen Dichtung zu Felde; und in dieser Richtung bewegt sich die Entwicklung weiter und zeitigt als Frucht das „klassische" 17. Jahrhundert.

Die französischen Dichtungen, die Lasso in den fünfziger und sechziger Jahren zur Hand nahm, gehören vielfach noch zu den Erscheinungen jener Epoche, wo von Volks- und von volkstümlichen Elementen berührte Dichtung reichlicher neben und in der Kunstpoesie blühte. Wie wir bei den italienischen Texten bereits sahen, folgt Orlando dann auch auf diesem Felde dem sich verändernden literarischen Geschmack. Die volksmäßigen Elemente reizen ihn später nicht mehr so stark; in den siebenziger Jahren bevorzugt er neben Marot Dichtungen der Plejade, in den achtzigern komponiert er Pybracs Quatrains und zeigt sich damit von moralisierenden Tendenzen auch auf diesem Gebiete erfaßt (vgl. G. A. Bd. VI, S. XIII ff.). Das Verhältnis zu Pybrac bildet etwa ein Seitenstück zur Pflege Fiammascher Kunst durch Lasso auf dem Gebiete der italienischen Literatur. Liederliche Texte hat der Meister in diesen achtziger Jahren nur mehr ganz vereinzelt komponiert.

Von Orlandos älteren Vorlagen hingegen haben aus Volks- und Kunstdichtung viele gemeinsam die Vorliebe für bedenkliche Dinge, sie verstoßen nach der Anschauung eines Teiles der Zeitgenossen, wie wir im vorigen Abschnitt sahen, und nach unseren heutigen Begriffen gegen die guten Sitten. Wer indes über der Sache steht, wird ihnen und Lassos analogen Leistungen in seinen Briefen wohl gerecht zu werden vermögen. Solcherlei bildet nun einmal, wie ein Blick in die ältere französische und italienische, spanische und deutsche Literatur erweist, für den Humor früherer Tage den nächstliegenden Stoff. Diese Lieder,

1) Scheffler, W., Die französische Volksdichtung und Sage, Leipzig 1884, I, 15.

sagt auch Bartsch[1]) von den einschlägigen französischen Volksliedern, schildern das Leben nicht idealisiert, sondern wie es ist: oft mit derbem Realismus, der menschlichen Schwächen nicht schonend. Neben den Stücken von solcher Art läßt sich freilich eine zweite Kategorie kennzeichnen, in welcher der Dichter von der urwüchsigen Naivität und amüsanten Frechheit hinweg den Schritt zu verletzender Liederlichkeit macht, in Gebilden, die (wie I, 7 oder I, 44) gewiß auch als Dokumente der Korruption in der französischen Gesellschaft des 16. Jahrhunderts zu gelten haben.

Lasso hatte wahrscheinlich die poetischen Werke des namhaftesten damaligen Kunstdichters, Clemens Marots, in eigenem Besitz. Diesen liebt er ganz besonders und hat von keinem anderen französischen Poeten nur annähernd soviel komponiert. Der nachweislich älteste Text, den Lasso vertonte, stammt von Alain Chartier (um 1430, I, 55). Von den Poeten der Vorrenaissance[2]) sind neben Marot Villon (III, 8)[3]) und Octavien de Saint-Gelais (I, 44) Mellin de Saint-Gelais (s. u.) und Jean Bouchet (I, 90) vertreten. Zweifellos besaß Orlando auch die eine oder andere der damaligen Anthologien der „fleurs", „recueils" usf., jener Sammlungen, welche uns vortrefflich über den Stand der damaligen Lyrik orientieren, aber leider fast niemals die Verfasser der Gedichte nennen.

Solche Gedichtbüchlein sind[4]):

1535 SEnsuyent plusieurs belles Chansons nouvelles auec plusieurs aultres retirees des anciennes impressions... (Paris.) Bibliothek Wolfenbüttel.

1537 Belles chansons et fort joyeuses (Paris)[5]).

1538 Les chansons nouuellement assemblees oultre les anciennes Impressions. Bibliothek Stuttgart.

1542 La fleur de poesie francoyse, receuils joxeulx contenant plusieurs huictains dixains, quatrains, chansons et oultres dictes de diuerses matieres mis en notte musicalle par plusieurs autheurs et reduictes

---

1) A. a. O. XXIV.

2) Junker, Grundriß der Geschichte der französischen Literatur, Münster 1898, S. 194 ff.

3) Becker, G., Aperçu sur la chanson française, Genève 1876, S. 21 schreibt wenigstens diese Nummer Villon zu. In der mir zugänglichen Ausgabe von Villons Werken fehlt dieselbe.

4) Ein Verzeichnis findet sich in Toblers Ausgabe von „Französische Volkslieder, zusammengestellt von Moritz Haupt und aus seinem Nachlaß herausgegeben". Leipzig, Hirzel, 1877, S. 172 ff. Ich trage nach, was mir bei meinen Studien in die Hand gekommen ist. Leider konnte ich den hier gleichfalls einschlägigen Jardin de Plaisance et fleur de Rhétorique von 1499 (Junker a. a. O. S. 196) nicht einsehen.

5) Erwähnt im Briefwechsel zwischen Ferdinand Wolf und Moritz Haupt. Vgl. Gaston Paris, Chansons du XV. siècle, Paris 1875, S. VII, Anm.

en ce petit liure (Paris). War im Besitz von Moritz Haupt. A. a. O., S. 173.

1543 Dasselbe. Nationalbibliothek Paris.

1543 Sensuyt plusieurs belles chansons nouuelles et fort joyeuses. Auecques plusieurs aultres retirees des anciennes impressions etc. Nationalbibliothek Paris.

1543 Recueil de vray poesie française (Paris). Staatsbibliothek München.

1553 Chansons nouvelles composees sur les plaisans chans qu'on chante à present. (Lyon.) Bibliothek Wolfenbüttel.

1553 La fleur de dame. (Paris.) Staatsbibliothek München.

1557 Le Recueil de toutes sortes de chans nouuelles, tant musicalles que rustiques etc. (Paris.) Stadtbibliothek Frankfurt a. M. Mit drei Anhängen: Le second et tiers livre dv Recueil de toutes belles chansons nouvelles. Paris 1559. — Le quatriesme livre de plvsievrs belles chansons nouvelles. Paris 1559. — La Svitte dv quatriesme livre des Chansons. Paris 1560.

1557 Recueil de plusieurs chansons divise en trois parties etc. (Lyon.) Hofbibliothek Wien, Stadtbibliothek Frankfurt a. M. (vgl. G. Paris a. a. O., S. VII).

a. a. Eslite de chansons plus belles. (Paris.) G. Paris a. a. O., S. VIII.

1567 Recveil de plvsieurs chansons tant mvsicales qve rurales. (Lyon.) Kgl. Bibliothek Berlin.

1571 Le Recveil de plvsieurs chansons nouvelles. (Lyon.) Staatsbibliothek.

1576 Recueil des plus belles chansons. (Lyon.) Staatsbibliothek München.

1579 Sommaire de tous les recueils de chansons. (Lyon.) Nationalbibliothek Paris. Derselbe Paris 1581 in der ö. Bibliothek Stuttgart.

1580 Le plaisant jardin des belles chansons choisies entre les plus nouvelles qu'on chante à présemt, non veues par cy devant. (Lyon.) Nationalbibliothek Paris.

Haupt und G. Paris, Bartsch und Tobler nennen die ihnen bekannten Lieder aus den obigen Vorlagen schlankweg Volkslieder. Es ist hier nicht der Ort, in den wissenschaftlichen Streit über das Volkslied einzutreten; aber notwendig ist, zu wissen, daß diese Bezeichnung nur als zutreffend gelten kann, wenn damit gesagt sein soll, es seien Lieder, welche das Volk sang. Daß auch in diesem Falle wiederum viele Lieder nicht dem Volke und seinen Sängern entstammen, ist unschwer nachweislich; einmal stehen unter ihnen zahlreiche, die den Einfluß Marots durch ihren epigrammatischen oder satirischen Ton verraten. Dann kehren Gedichte Marots selbst (Secoure moy; D'amour me va), solche von Saint Gelais (Puisque vivre en

servitude) usf. ohne Angabe des Autors in den Anthologien wieder (so in 1543 S'ensuyt plusieurs belles chansons; 1579 Ample Recueil usf.).

In diesen Sammlungen sind viele (s. u.) der von Lasso komponierten Texte enthalten, leider mehrfach in Ausgaben, welche später erschienen als der uns bekannte Erstdruck der betreffenden Komposition. Hieraus ergibt sich von selbst der Schluß, daß wir von den früheren Gedichtsammlungen manches noch nicht kennen oder nicht mehr besitzen. Die größte Anzahl Gedichte findet sich in der Fleurs de Dame 1553 (Au feu; Avec vous; Du corps absent; En espoir; Est il possible; J'attens le temps; Las me fault il; Le departir; Le rossignol; Puisque fortune; Que gaignes vous; Ton feu s'esteint; Un menagier; Veux tu ton mal); viele davon stehen bereits in der Fleur de Poesie francoise von (1542 bezw.) 1543 oder kehren in späteren Sammlungen wieder. Welchen Druck Lasso also gerade im einzelnen Falle benutzt hat, läßt sich deshalb nicht mit Sicherheit sagen; es muß uns genügen, überhaupt literarische Quellen zu kennen, in denen sich seine Texte vorfinden.

Übrigens kamen Orlando neue Dichtungen auch von anderswo zu; nämlich aus der musikalischen Praxis. Der Redakteur der Fleur de poesie francoise hatte aus Musikdrucken geschöpft, auch unserem Künstler wurden die neuen Chansonhefte, wie die Madrigalbücher, zu den Vermittlern neuer Gedichte. Die Zahl der Dichtungen, welche er komponierte, obwohl sie bereits von namhaften Meistern komponiert waren, ist sehr ansehnlich. Die Zeitgenossen konnten und wir können in diesen Fällen seine Eigenart besonders gut erkennen; er selbst verfuhr bei der Wahl solcher Texte wohl ganz naiv und folgte dem allgemeinen Brauch. Von den in frühester Zeit bei Binchois, Dufay und dessen Kunstgenossen, in den Trienter Codices[1]), dann in Petruccis Odhecaton (1501)[2]) erscheinenden Gedichten kommt hierbei noch keines in Betracht; weniger auch, soviel ich sehe, jene in Scotos und Gardanos Canzoni francesi. Zahlreiche Beispiele hingegen finden sich in Attaignants und Susatos Sammlungen; ich notiere deren einige[3]):

A ce matin . . . . . komp. v. Certon (Attaignant 1541).
A ce matin . . . . . „ „ Delafont (Attaignant 1547).

1) Vgl. die einschlägigen Neudrucke von Riemann, Stainer, Koller u. a.
2) Inhaltsangabe vgl. Monatshefte für Musikgeschichte V, 50 ff.
3) Andere vgl. Tiersot, Ronsard et la Musique de son temps. Sammelbände der I. M. G., IV, 80. Bonjour mon coeur v. Goudimel, de Monte und Gastro, Que dis tu v. Gardane u. d'Entraigues usw. La terre, les caux und Noblesse gist von Costeley s. bei Expert a. a. O. Bd. III.

	Au feu	komp. v.	Maillard (Attaignant 1542).
	Avecque vous	„ „	d'Huyllier (Attaignant 1542).
	Avecque vous	„ „	Payen (Attaignant 1544).
Marot,	D'amour me vient (= va)	„ „	Manchicourt (Susato s. a.).
	Dessus le marche d'Arras	„ „	Willaert (Attaignant 1529).
	Dessus le marche d'Arras	„ „	? (Attaignant, Tabulatur 1530).
	De vous servir . . .	„ „	? (Attaignant 1533).
	Du corps absent . . .	„ „	Certon (Attaignant 1541 u. 1542).
Marot,	Elle s'en va de moy . .	„ „	? (Attaignant, Tabulatur 1530 u. v. Claudin, Attaignant).
Marot,	Du font de ma pensée .	„ „	Manchicourt (Susato s. a. 1529).
	En espoir vis	„ „	Le Cocq (Susato 1544).
	En espoir vis	„ „	Maillard (Attaignant 1542).
Marot,	En m'oyant chanter . .	„ „	? (Susato 1549).
	Est il possible	„ „	Morel (Attaignant 1540).
	Est il possible	„ „	Jannequin (Attaignant 1540).
Marot,	Fleur de quinze ans . .	„ „	Gardane (Attaignant 1547).
	Helas mon dieu	„ „	Caulery (Caulery, Jardin musicale 1556).
	J'attens le temps	„ „	Jannequin (Attaignant 1540).
	Je l'ayme bien	„ „	Hesdin (Attaignant 1534).
	Je l'ayme bien	„ „	Castileti (Attaignant 1549).
	Las me fault il	„ „	Le Cocq (Susato 1544).
	Las me fault il	„ „	Certon (Attaignant 1545).
	Las voulez vous	„ „	? (Attaignant, Tabulator 1530).
	Las voulez vous	„ „	Gardane (Parangon des chansons, Lyon 1539).
	Las voulez vous	„ „	Gallus und Caulery (Caulery, Jardin 1556).
	Le departir	„ „	? (Attaignant, Tabulatur 1530).
	Le departir	„ „	Clemens von Papa (Attaignant 1540).
	Le voulez vous	„ „	? (Attaignant s. a.).
	Le voulez vous	„ „	Jocotin (Attaignant 1546).
	Le temps peut bien . .	„ „	Gentien (Attaignant 1548).
S. Gelais,	Le vray ami	„ „	Claudin (Attaignant 1546).
	Margot labourez	„ „	Arcadelt (Le Roy, 3. Tabulaturbuch).
Du Bellay,	O foible esprit . . .	„ „	Gentien (Le Roy, 1549).
	Puisqe fortune	„ „	Le Cocq (Susato 1544).
	Puisqe fortune	„ „	Mittantier (Attaignant 1542).
S. Gelais,	Puisque vivre en servitude	„ „	Sandrin (Attaignant 1547).
	Quand me souvient . .	„ „	? (Attaignant 1530).
	Que gaignez vous	„ „	Maille (Attaignant 1542).

Bouchet, Que veut d'amour .	. komp. v.	Jannequin (Attaignant 1544).
Marot, Secourez moy	„ „	? (Attaignant, Tabulatur 1530).
Marot, Secourez moy	„ „	Gombert (Susato 1544).
Si le long temps . . .	„ „	Gardane (Attaignant 1547).
Si vous estes m'amye .	„ „	Willaert (Attaignant 1529).
Sur tous regrets . . .	„ „	Clemens von Papa (Caulery, Jardin 1556).
Susanne un jour . .	„ „	Bachius (Caulery, Jardin 1556).
Toutes les nuits . . .	„ „	Jannequin (Attaignant 1547).
Toutes les nuits . . .	„ „	Crecquillon (Attaignant 1549).
Trop endurer	„ „	Gombert (Susato 1550).
Un advocat	„ „	Delafont (Attaignant 1545).
Marot, Un doux nenny . . .	„ „	Crecquillon (Attaignant 1549).
Un mesnagier	„ „	Sohier (Attaignant 1542).
Un mesnagier	„ „	Gregoire Breysing de Augusta (Le Roy, 4. Tabulaturbuch).
Vignon, vignon . . .	„ „	? (Attaignant, Tabulatur 1530).

Wenn wir ersuchen, jene unserer Balladen, Quatrains, Huitains usf., deren Autor uns unbekannt bleibt, nach ihrem Inhalt zu gruppieren, ergeben sich etwa die nachfolgenden Kategorien:

1. Liebesgedichte idealer oder unverfänglicher Natur, und zwar beglückte und beklagende, naive und spirituelle, herzliche und lustige, geschraubte und ironische: I, Nr. 1 (dieser Text wird heute noch in den französischen Alpenländern gesungen[1]), 2, 3, 12 (und 77), 17, 19 (reizend), 22, 37, 40, 41, 43, 46, 49, 53, 56, 66, 68, 71 (Sonett, also nach 1549 gedichtet s. u.), 75, 76, 78, 82, 85—89, 93; III, 2, 4, 5, 7, 14; IV, 5.
2. Lieder der Lebensfreude (Frühling, Trinken, Essen, Tanzen usf.): I, Nr. 5, 10 (reizendes Mailiedchen), 13, 63 (Klage über einen zu Verlust gegangenen Likör); II, Nr. 6, 15, III, 17 (Lob des Weinstocks).
3. Mangel an Geld: I, Nr. 13, 26 (vgl. faulte d'argent Ambros a. a. O. III, 311; Tiersot, la chanson populaire 232 ff.).
4. Drolliger Unsinn: I, Nr. 18 (nach Art mancher unserer Kommerslieder); 34.
5. Ehelieder: I, 11.
6. Zeitgeschichtliches und Persönliches (die apostrophierten Personen lassen sich leider [ausgenommen Le Roy] nicht nachweisen): I, Nr. 36 (Marie), 48 (Lob des Friedens), 69 (Katharina, s. o. S. 367); II, 10 (Lob der Stadt Paris, s. o. S. 360; III, 12 (Antoinette). In diese Kategorie gehört auch das obenerwähnte von Lasso gedichtete „Lob der Freundschaft" I, 59. Die drollige Hereinziehung des eigenen Namens findet sich in seinen Briefen vielfach; hier auf französischem Gebiet nennt er sich wieder „Lassus". Von Orlando

---

1) Tiersot, J., Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises. Grenoble 1903, S. 289 ff.

könnten nach Analogie des in seinen Briefen an Herzog Wilhelm Geleisteten eventuell auch die unter 4. angeführten Nummern herrühren, wobei er Vorbildern von Chartier, Cretin usf. gefolgt wäre.

7. Betrachtende Gedichte, Lieder der Lebensweisheit, Sentenzen usf.: I, Nr. 23, 33, 42, 57, 80 (Lob der guten alten Zeit); II, 8, 9; III, 1. Die Wahl dieser Texte ist natürlich auch für Lassos eigene Lebensanschauungen bezeichnend. In der Münchener Staatsbibliothek befindet sich ein kleines Blatt, das von seiner Hand, vielleicht für ein Stammbuch geschrieben, die nach Art Cretinscher Sprachkünsteleien gefügten Worte enthält: Envie d'envie en vie.
8. Warnende, moralisierende, religiöse Gedichte: I, Nr. 64; III, 8, 10, 11; IV, 3.
9. Liebeslieder realistischer Tendenz; verfängliche und unflätige Gedichte: I, 4 (Umbildung des Marotschen Epigramms: Un advocat jouait contre sa femme; der Advokat ist auch damals eine beliebte Figur; vgl. Belleaus „le rencontre"), 6, 7, 38 (vgl. dazu H. Isaacs „Es hat ein Baur ein Töchterlein" in Otts deutschen Liedern von 1544), 50, 52, 62 (à la Heine, mit versteckter Eindeutigkeit der marguerite, was sich öfter findet), 65, 67, 70 (auf dies Lied wird im maître Pathelin angespielt), 72—74, 91 (in der mittelhochdeutschen Poesie hat die Nachtigall gelegentlich ähnliche Bedeutung); III, 6 und 16 (vielleicht Persiflage auf Baifs Amour de Francine), 15, 19.

Eine besondere Unterabteilung bilden hier noch jene Gedichte, welche die Ausschweifungen der geistlichen Stände, zweifelsohne in satirischer Absicht, behandeln: I, 39 (vgl. ad Paternoster auch Lassos Briefe a. a. O. Nr. 26, S. 273), 47. Solche Nonnen- etc. Lieder waren ja an der Tagesordnung (vgl. z. B. Marots „petite piece" vom frère Colin usf.); seltsam bei Lasso berühren Anspielungen à la Mellin de Saint-Gelais auf die Liturgie wie in I, 67 (ähnlich auch I, 26 und II, 34).

In der italienischen Literatur wurde insbesondere an der Auswahl petrarchischer Gedichte der erlesene literarische Geschmack Lassos offenbar; auf unserem gegenwärtigen Gebiet bietet die Stellung des Komponisten zu Clemens Marot (1495—1544) nicht ganz die analoge Erscheinung; immerhin ist auch hier eine Anzahl der durch die Jahrhunderte berühmtesten Gedichte nachweislich.

Das Beste, was Marot geleistet hat, ruht in seinen Epigrammen und ähnlichen Formen[1]). Aus ihnen wählte Lasso Un doux nenny (I, 21), Elle s'en va (I, 81), Monsieur l'Abbé (I, 8), Qui dort icy (I, 9, auf die Statue einer schlafenden Venus), Fleur de quinze ans

1) Suchier a. a. O. 319. — Auch von Marots Gedichten (sämtlich in der Ausgabe von G. Guiffrey, Paris bei J. Claye, im I. Bd. enthalten) wären einige in unsere obige Kategorie 9 zu verweisen.

(I, 20), En m'oyant chanter (I, 54), sowie das Epitaph (auf den Dichter Coquillart und dessen Wappen, das drei goldene Muscheln enthielt) La mort est jeu pire (I, 29). Lasso hielt offenbar (vor 1576) auch O comme heureux (IV, 2) für eine Marotsche Dichtung; in den früheren Drucken bildet dies Gedicht den zweiten Teil von Un doux nenny. In Nr. 10 1576 hat es Orlando dann weggelassen.

Von den Chansons des Poeten finden sich Secourez moy (IV, 4), Mon coeur se recommande (I, 60), D'amour me va (II, 12), Si pour moi (I, 45).

An Rondeaux Un petit bien („An einen Gläubiger"; II, 4), Bon jour et puis (II, 11); die Estrennes (an Brueil la jeune) Si vous n'estes (I, 30), (an Madame du Ganguier), Je vous donne en conscience (II, 14); von den Ballades das Spottgedicht auf die Bettelmönche Pour courir en poste (II, 13).

Höchst charakteristisch ist auch die Komposition eines Verses aus Marots Psalmenübertragung: Du fond de ma pensée (IV, 1; Anfang von Psalm 80, De profundis). Die Übersetzung des Dichters war bekanntlich 1543 von der Sorbonne verboten worden[1]) und bildete die Veranlassung seiner Flucht nach Genf; auch diese Nummer ließ Lasso (in Nr. 10 1576) weg. Von den „artigen Verschen" Mellin de Saint-Gelais' (1491—1558) komponierte Lasso die Chanson Jai cherché la science (I, 28), den Quatrain Le vrai ami (I, 31) und die Chanson Puisque vivre en servitude (III, 3)[2]).

In den Jahren der Vorrenaissance, unter König Franz I., hatte sich mittlerweile in Frankreich jene Periode vorbereitet, in welcher dem Altertum eine fast übertriebene Einwirkung auf die Leitung der Geister zugestanden wurde; und über Lyon, „das französische Tor der Renaissance", hatte im Gefolge all der klassischen Anregungen auch die aus ihnen erwachsene eigene Kunst der Vermittelnden, die italienische Poesie, ihren Einzug in Frankreich gehalten. Im Kolleg Coqueret unter Dorats Leitung erwuchs jene junge Generation, die „im sicheren Besitz der neuen Bildung" die französische Poesie nach klassischem und italienischem Vorgang der sieben ausgezeichneten griechischen Dichter, die fast zu gleicher Zeit (im 3. Jahrh. v. Chr.) in Alexandrien blühten, die Pleiade nannte[3]); es sind die uns bereits bekannten Pierre de Ronsard (1524—85), Jean Antoine de Baif (1532—89), Etienne Jodelle (1532—72), Remi Belleau (1528—77), Joachim du Bellay

1) Suchier a. a. O. S. 317. Vgl. auch Ernst, Der hugenottische Psalter. Mus. Wochenblatt, Jahrgang XII; Douen, Cl., Marot et le Psautier hugenot. Paris 1879, S. 9.
2) Mellin de S. Gelais, Oeuvres poétiques, Lyon 1574, S. 235 (vgl. auch Revisionsbericht zu I, 28); derselbe, Edition Blanchemain, Paris 1800, III, 3 und II, 215.
3) Suchier a. a. O. S. 44.

(1525—60) u. a. Fast alle Mitglieder dieses Kreises waren, wie wir bereits wissen, leidenschaftliche Freunde der Musik [1]). Eine ihrer ersten Taten war, das Sonett Petrarcas in der Heimat dauernd einzubürgern (Du Bellays Sammlung Olive 1549) [2]).

Es gereicht Lasso zur Ehre, daß er von Ronsard weniger Anregung empfing als von Marot; auch findet sich unter den ausgewählten Gedichten eine (II, 5) jener rückhaltlos wahr empfundenen Schöpfungen des „Fürsten der französischen Poesie". Aber Orlando hätte kein Kind seiner Zeit sein müssen, wenn er nicht auf eine ganze Anzahl jener Ronsardschen Poesien — wenn ich so sagen darf — hereingefallen wäre, denen über der nachgebildeten Tendenz die dichterische Unmittelbarkeit abhanden gekommen ist.

Komponiert sind:

Von den Oden [3]): La terre les eaux (I, 58; nach Anakreon), Comme un qui prend (II, 1), Ton nom que mon vers (II, 2 aus der Ode Je suis troublé de fureur), Ores que je suis dispos (II, 5 aus der Ode J'ay l'esprit tout ennuye; als zweiten Teil fügte Lasso ganz willkürlich die dritte Strophe der Ode Lorsque Bacchus entre chez moy bei). Von den Chansons: Bonjour mon coeur (I, 51).

Von den Sonetten: Rends moy mon coeur (I, 61), J'espère et crains (II, 3 nach Petrarca), Amour donne moy paix (II, 16), O doux parler (II, 18), Que dis tu (I, 92).

Die erste Komposition nach Ronsard findet sich, soweit unsere Kenntnis geht, 1564 (I, 51), die letzte 1576 (I, 92) veröffentlicht.

Von de Baif komponierte Lasso den Spaß „une puce j'ay dedans l'oreill'" (I, 84) [4]). Der Floh spielt auch in der damaligen französischen (wie bekanntlich in der sonstigen) Literatur eine Rolle. 1590 edierte der Advokat Etienne Pasquier (nicht mit unserm Jean Pasquier zu verwechseln) eine Anzahl Flohgedichte von verschiedenen Poeten, deren Arbeiten er nach Entdeckung eines der Tierchen am Halse der ihm

1) Vgl. auch die Lobgedichte von Baif und Belleau in Costeleys obenerwähnter Musique. — Über die Musikliebe der Plejade auch Frémy a. a. O. 28; Rolland a. a. O. S. 233.

2) Suchier a. a. O. 347. Das italienische Madrigal hatte schon Mellin de S. Gelais in die französische Literatur übertragen. Vgl. Becker, Ph. A., Zur Geschichte der Vers libres. Straßburg 1888, S. 8.

3) Über die Zugehörigkeit der einzelnen Nummern zu den Amours usw. vgl. Blanchemains Ausgabe, Paris 1857 ff., Bd. I u. II. Index dazu Bd. VIII. Über Ronsards Beziehungen zur Musik vgl. Ch. Comte und P. Laumonier, Ronsard et les musiciens du XVI siècle, Paris 1900, sowie die vortreffliche Studie von J. Tiersot a. a. O. Komponisten Ronsardscher Dichtungen verzeichnet auch A. de Rochambeau in seinem Faksimile-Neudruck der „Chansons de P. De Ronsard, P. Despotes et autres mises en musique Par Nicolas de la Crotte, Paris 1575", Paris 1873. Die Münchener Staatsbibliothek besitzt auch ein Chansonwerk nach Ronsardschen Texten von de Castro (1576).

4) De Baif ist als Poet genannt bei Fabr. Marin Cajetain, Airs mis en musique (Paris 1576), woselbst sich derselbe Text vertont findet und ausnahmsweise auch einmal die Dichter angegeben sind.

befreundeten Dichterin des Roches veranlaßt hatte. (La Pvce ou Jeus poëtiques francois & Latins, Paris.)

Von du Bellay ist vorhanden[1]: aus dessen petrarchisierendem Jugendwerk l'Olive (s. o.) das Sonett O foible esprit (II, 7); aus den Vers lyriques: La nuict froide & sombre (I, 15); Strophe 2 und 3 der Ode an Ronsard „Nul faut qu'il ne meure"); von den Amours der ersten Vierzeiler des Sonetts J'ay de vous voir (III, 9).

Belleau (bezw. Anakreon) ist vertreten mit einer kleinen Probe aus seinen Odes d'Anacréon[2]: Orsus filles (I, 32); de Magny mit dem Sonett-Dialog Hola Caron (II, 17)[3].

Von den kleineren Geistern, die zum Kreise der Plejade gehören, hat Lasso, soviel ich vergleichen konnte, nichts komponiert von Pontus de Thyard, Jacques Tahureau, Jean Passerat, Philippe Desportes, Du Burg, Fabrice, Claude Buttet, Jean de la Peruse; das gleiche Resultat ergab sich bei der älteren Literatur, in bezug auf Margarethe von Valois, Pathelin, Lemaire, Gringoire, Jean Marot, Cocquillart, Rabelais. Ebenso bei Charles d'Orléans, den Declève (a. a. O. 126) anführt.

Der letzte französische Dichter, für den sich Lasso stärker interessierte, war also Guy du Faur de Pybrac (1529—84) mit seinen moralischen Quatrains[4]. Leider sind die sieben ihnen gewidmeten Kompositionen des Meisters nur unvollendet erhalten. Diese sind[5]: Avec le jour (Quatrain 3); heureux qui met (22); Les biens du corps (25); le sage fils (27); Ce que tu peux (34); Croire leger (94); L'homme se plaint (117). Ein Buch mit 3—6 stimmigen Kompositionen ausschließlich Pybracscher Quatrains edierte 1583 bei Le Roy G. Boni (Bibl. Upsula, fehlt Superius).

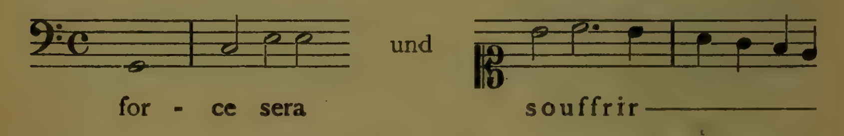
* * *

Noch mögen einige Bemerkungen über das Wesen der Lassoschen Chansons folgen.

Der Chansonkomposition waren seit Josquin de Près zwei Wege eröffnet. Auf dem einen wandelt eine große Zahl von Josquins niederländischen Schülern und Nachfolgern; sie freuen sich an der gewonnenen Herrschaft über die Noten, machen Musik, die vom Motettenstil nicht wesentlich verschieden ist, erreichen nur vereinzelt eine tiefer ausdrucksvolle Vertonung ihrer dichterischen Vorlage, kurz, sie vertreten eine wenig charakteristische Richtung. Der zweite Weg wird von den übrigen Niederländern

1) Vgl. Les Oeuvres francoises de Joachim dv Bellay. Lyon 1575, S. 58 a, 95 a, 338 a.
2) Les Odes d'Anacréon . . . traduictes en Francois par Remy Belleau. Paris 1585, S. 13 a.
3) Vgl. Courbet, E., Dernières Poésies d'Ollivier de Magny. Paris 1880, S. XI; Bibliothèque choise des poètes franç. Paris 1824, IV, 69. — Dasselbe Stück findet sich auch von de Bertrand komponiert in dessen 3. livre des amours, Paris 1578.
4) Suchier a. a. O. 365.
5) Les Qvatrains dv Seigneur de Pybrac . . . Troyes, Chez N. Ovdot 1625.

und Josquins französischen Schülern eingeschlagen. Er zielt bei sentimentalen Vorwürfen auf einen eigenartigen, wie durch feine Bildung gezügelten Gefühlserguß, auf ein gewisses Raffinement im Ausdruck, im allgemeinen auf Leichtigkeit, Grazie und Esprit. Das ist der wahre Stil der Chanson, wie ihn vereinzelt schon vorjosquinsche Meister getroffen hatten, so schon gegen 1425 Binchois in „Deul angoisseux [1]). Ein Hauptkunstmittel in der Technik dieser echten, nachjosquinschen Chanson sind die kurzen Nachahmungen und knappen Engführungen, die, obwohl gleichfalls den älteren Meistern (z. B. Busnois) nicht unbekannt, jetzt unendlich häufig angewandt werden. Der Bann langatmiger Kanons ist hier wieder gebrochen. Die nachzuahmenden und engzuführenden Motive aber werden nicht nur knapp, sondern auch ausdrucksvoll gestaltet. Ein Beispiel: in der Chanson „Peine" [2]) erfindet Gombert für „force sera" und „souffrir" die Motive:



und führt dieselben fein imitatorisch durch, überall die Signatur der Kleinkunst wahrend. Ein zweites Hauptcharakteristikum ist die syllabische Deklamation auf kurzwertigen Noten. Hier insbesondere setzen Josquins französische Nachfolger ein. Es sprüht in ihren Stücken von jener Eleganz und plappernden Behendigkeit der französischen Konversation; man lege nur einen Chansondruck französischer neben einen solchen durchschnittlicher niederländischer Faktur, die Anhäufung von Minimen springt sofort in die Augen. Diese Meister haben das Element des Beweglichen, Leichtflüssigen in der Tonkunst bedeutend gefördert. Bedenkt man, daß allein in den Jahren 1529—49 in Paris und Lyon bei Attaignant und Jacques Moderne gegen 1600 Chansons erschienen, von denen nur etwa die Hälfte französischen Meistern

1) Riemann, H., Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons (für Tenor Diskant und Kontratenor) von Gilles Binchois. Wiesbaden 1892, S. 5. Vgl. auch „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" (Trienter Codices), VII, I, S. 242. Andere ähnliche Stücke in der für die Geschichte der Chanson im 15. Jahrhundert so wichtigen Publikation von J. F. R. und C. Stainer, Dufay and his contemporaries, London, Novello 1898.

2) Maldeghem, Trésor musicale. B. musique profane, Bruxelles 1865 ff., Jahrg. 1878.

zugeschrieben sein möge, so wird man die Wirksamkeit der gallischen Schule nicht unterschätzen. Zwei Attaignantsche Sammlungen liegen mir in den Partituren von Fielitz' Hand vor. In ihnen findet sich massenhaft Durchschnittsware, aber auch Stücke von Jannequin, Claudin (Sermisy) u. a.

Und diese zeigen ebenso wie die in Eitners und Experts Publikationen veröffentlichten Chansons der genannten Meister nunmehr einen neuen Faktor in der Entwicklung der Chanson, nämlich die sukzessive Einwirkung italienischer Elemente: der Frottole, Villanelle, des Madrigals. Das verblüffend frühzeitige Eintreten dieser transalpinen Einflüsse hat seine Parallele auf dem Gebiete der Dichtung, zeigt dort aber nicht die gleiche Intensivität, welche vielmehr in der Literatur erst mit der Plejade erreicht wird. Von Frottole und Villanelle erhält nun Frankreich Formbildungen zurück, die es selbst zwei Jahrhunderte vorher gepflegt und auch andern Nationen mitgeteilt hatte [1]).

Claudin — dies hat schon Ambros hervorgehoben (Geschichte III, 2. Aufl. S. 342) — gruppiert gerne seine Perioden nach Versabsätzen, läßt die Stimmen in Akkordsäulen zusammensingen, markiert die Abschnitte mit Kadenzen [2]); er wendet aber — dies ist Ambros entgangen — auch die villanellenartige Wiederholung von Tongruppen bereits an [3]). In noch gesteigertem Maße aber verrät einerseits diesen Durchbruch architektonischen Musikempfindens, andererseits tonmalerisch-madrigalische Einflüsse Jannequin [4]), der bei seiner großen Fruchtbarkeit auch äußerlich sicherlich viel zur allgemeinen Ausbreitung der neuen Weise in Frankreich und den Niederlanden beitrug. Von ihm lassen sich — neben andersgearteten — besonders zahlreiche, oft Nummer für Nummer nacheinander villanellenmäßig ausklingende Chansons nachweisen [5]). Auch in der Musik ist Lyon das Tor,

---

1) Vgl. Ludwig, F., Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts. Z. d. I. M. IV, Heft 1, S. 33 ff.

2) Vgl. in den Attaignantschen Büchern in Quart Vien niette sommes nous engoguette; Bien heureux est la saison; J'ay fait pour nous cent mille pas. — Expert a. a. O. Tome V, Nr. VII, XI, XVI etc. Eitner (s. u.) Nr. 54—56.

3) Vgl. bei Attaignant in Quart Martin menoit son pourceau; Gris et tenue; Si vous m'aymez.

4) Laloy, L., Revue d'histoire et de critique musicales, Paris 1901, S. 62 sieht wohl die Tatsache, verkennt aber die Quelle.

5) Vgl. z. B. im zweiten Buch der Attaignantschen Sammlung in Oktav die Chansons Si le cocque en ce moy de may; Las viens moy secourir; Scauez vous; Si sa vertu et grace; Puisque vers nous aller; Et vray Dieu; Est il possible; Aussitôt que je voy; Il estoit une fillette; Il s'en va tard il (diese Nummer ist rein akkordlich gesetzt, Säule für Säule). Desgl. Expert a. a. O. V, XXI.

durch welches die Renaissance in Frankreich einzieht. Und zweifellos hat Jannequin so in seiner Heimat das Terrain auch für die großen Umwälzungen des 17. Jahrhunderts vorbereitet. Mit und nach ihm, bei Goudimel[1]) usf., haben wir keine Veranlassung mehr, uns über Beherrschung der italienischen Setzart durch französische Meister zu erstaunen[2]). Als Archadelt nach Frankreich kam, gab es auf diesem Gebiete bereits nichts mehr für ihn zu tun.

Damit sind wir den wesentlichen Phasen der Entwicklung gefolgt, welche die Chanson im allgemeinen und in Frankreich im besonderen durchgemacht hatte.

Lassos geschichtliche Stellung auf diesem Felde ist unschwer zu bezeichnen. Seine Tätigkeit ist eine universelle. Er folgt zunächst der französischen Entwicklung, die gallische Unterströmung in seiner Natur mußte sie ihm sympathisch machen, aber er wahrt überall seine Persönlichkeit, und im besonderen in der fünfstimmigen Komposition geschieht seine Nachfolge mit ziemlicher Reserve; er kennt und übt jede Art Chansonkomposition, wie sie seit Josquin gepflegt wurde. Er überträgt die Italianismen gleich Jannequin und Konsorten, markiert oder verschleiert wie im Madrigal die metrischen und gedanklichen Abschnitte der Dichtung durch Kadenzen in allen oder einzelnen Stimmen, macht weitgehenden Gebrauch von Wiederholung und symmetrischen Bildungen, ja er überschreibt eine Chanson ohne weiteres mit dem Titel Villanelle und überträgt eine Spezialität des Madrigals bezw. der Villanelle, den vielstimmigen Dialog auf die Chanson (I, 91—93; II, 17, 18); er erfindet kurze Motive nach der obenerwähnten Art, verleiht ihnen eine bildnerische Prägnanz, die in der Musikgeschichte vor ihm nicht ihresgleichen hat, hebt mit deren jeweiliger imitatorischer Abwandlung einen dichterischen Gedanken bald stärker bald schwächer hervor und ziseliert solche Stellen auf Grund seiner meisterlichen Technik zu intimen Episoden kontrapunktischer Kleinkunst. Er befleißigt sich der alten Künste häufiger Wort- und Begriffsmalerei, erzielt, wo er will, durch syllabische Deklamation auf kurzen Notenwerten die Leichtigkeit des gallischen Konversationstons. Heiterkeit, Grazie

1) Maldeghem a. a. O. 1875, S. 3 ff.
2) Deren Übung bei Bon Voisin, Bourguignon, Cadeac, Certon, Gentien, Godard, Grenier, Jacotin u. a. siehe in Eitners Auswahl aus Attaignants Sammlung in Quart (Publikationen d. Gesellsch. f. Musikforschung, XXIII. Band).

und Esprit, Anmut und Witz stehen ihm wie dem Franzosen zur Verfügung; an Innigkeit und Wärme — daran erkennt man den Orlando der Motette usf. wieder — ist er ihnen überlegen, ebenso an der in sententiösen Gedichten (s. o.) erforderten beschaulichen Ruhe. Einigen besonders stark petrarchisierenden Sonetten hat Lasso feinfühlig auch die entsprechende madrigalisch-spirituelle Note beigegeben (II, 3; II, 7 u. a.). Versenkt sich Orlando hier überall mit Liebe ins Detail, so finden wir ihn doch auch auf niederländischen Pfaden; dort beschränkt er sich der Hauptsache nach mehr auf Wiedergabe der Grundstimmung und läßt die musikalische Kombination selbstherrlicher walten. Ausnahmsweise greift er sogar auf Josquinsches Rüstzeug zurück und stellt uns vor eine virtuose kontrapunktische Finesse (IV, 3; bei der Kürze des Textes fällt hier Ausdruck der Grundstimmung und Detailmalerei zusammen).

Was Lasso bestimmt, bald dieses, bald jenes Mittel für das Ganze oder für einzelne Partien der Chanson zu bevorzugen, ist ausschließlich die Anschauung, welche seine Phantasie jeweilig vom Texte gewinnt. Daß er gelegentlich ein leichter gewogenes Gedicht durch seine Musik zu einer Bedeutsamkeit steigert, die ihm an sich nicht zukommt, oder auch ein solches Gebilde mit schädigender Schwere behängt, darf nicht verschwiegen werden. Endlich war Lasso wohl auch einer der ersten Komponisten, welche überhaupt 8—10 stimmige Chansons geschrieben haben.

Es seien hier noch eine Anzahl Einzelbeispiele angeführt, welche das Gesagte noch mehr verdeutlichen werden.

a) Motivische Kleinarbeit (zumeist mit tonmalenden und zur Hervorhebung eines Gedankens vorübergehend dominierenden Motiven) findet sich I, 1 Laissez chanter; ebenda 5 compter escus (reizend); 7 car voz grands trous (!), 14; 15 couler; 19 besonders schön; 27, 29, 33, 41 la fuite; 42 fuyons; 50, 54, 55 (reizend); 57, 67, 70, 72, 73, 79, 81—83, 89, 91, 93. Von schlagender Komik ist das Festhalten des kleinen Baßmotivs mit dem stereotypen „disoit il" in Nr. 34.

b) Sonstige charakteristische Tonmalerei (und -spielerei) in I, 3 Si le loing (lange Notenwerte); ebenda 9 deux; 30 desgl.; 21 sourire; 23 soupire; 25 ris, soupirer; 28 j'endure; 32 gaillard; 39 enfilés; auch Ave und Pater Noster (!!); 49 froid; 50 deux; 55 corde; 57 couler, marine; 58 suivant; 59 ciel; 61 angoisses, retarde; 71 han

(Pausen); (wiederholt werden latente unreinliche Späße der Dichtungen auf solche Art erst deutlich bemerkbar gemacht); 74 secourir; 76, 78 chanter (überhaupt geht durch das ganze Stück ein gesangreicher Zug); 90 chasse; 91 (Vogelkonzert am Schluß à la Jannequin und Gombert); 93 cruel, ensemble (alle Stimmen); II, 3 délace, relie, bas, haut; 6 sec. p. jvre (sehr drollig); 7 descendre, peine, amer, tourment (sehr prägnant); 9 incessament; 13 courir; 16 cours, sec. p., hautement; 17 passage u. a. m. Köstlich sind in IV, 5 Abschnitt 8 die offenen Quinten zwischen Superius und quinta pars für „le bien".

c) Wiederholung von Tongruppen in I, 2 ebenda 4, 7, 11, 30, 39, 41, 47, 51, 52, 65, 71, 72, 80, 84, 89; II, 1—8, 11, 13 (Wiederkehr in den verschiedenen Zeilen, die seconde partie schließt wie die première usf.), 17; III, 1 (Form A B A mit freier Reprise des A); 4, 7, 8, 11 (seltenes Beispiel strophischer Teilbildung); 3, 15—17.

d) Leichter parlando-Ton in I, 4; 7 (tonmalerisch für petis); 11, 13, 16, 18, 20, 26, 29, 30, 38, 42, 43, 44 (bei aller Frivolität doch sehr komisch der Wechsel mit den geheimnisvollen $^3/_2$); 47, 52, 71, 72, 73, 74, 82, 84, 91.

Wie der Meister mit kleinen, beliebten technischen Kunststückchen gelegentlich eine witzige Wirkung erzielt, indem er ihnen eine tonmalerische Mission zuteilt, beweist z. B. die Umkehrung zu Anfang von I, 28, welche das Wort „cherché" interpretieren soll (ähnlich in dem deutschen Lied **„Es thut sich alles verkehren"**) oder noch hübscher jene in Nr. 80 bei „au temps jadis". Ähnliches vgl. Nr. 85 u. a. a. O. — Der vierstimmige Kanon IV, 3 wird durch seinen ungezwungenen Fluß und vortrefflichen Klang den Liebhabern Freude bereiten. In dem humorvollen Zug, der sich hier aus der Einheit von Form und Inhalt gibt, erscheint das Stück ähnlichen Gebilden Mozarts verwandt.

Unter einem bestimmten Gesichtspunkt betrachtet, bilden eine besondere Gruppe die Chansons nouvelles (II, 1—18). Man möchte vermuten, daß Orlando zur Zeit, als er dieselben komponierte (vor der Pariser Reise), bereits über den persönlichen musikalischen Geschmack Karls IX. unterrichtet gewesen ist. An frappanten Zusammenklängen, wie sie der König liebte, ist diese Sammlung, insbesondere in ihrer ersten Hälfte, reich; aber auch andere Elemente einer gewissen raffinierten Würze finden sich, freie und kühne Durchgänge (s. z. B. II, 14 Je vous donne en conscience Abschnitt 2) und durch überraschende Stimmkreuzungen hervorgerufene ungewöhnliche Klangfarben. Man scheint also

schon damals in Frankreich an diesen Effekten (die indes Lasso bekanntlich nicht nur hier anwendet) Gefallen gefunden zu haben.

Bei einer Anzahl der in der Continuation des mélanges vereinigten französischen Nummern (G. A. Abteilung III) handelt es sich wohl um eine Nachlese aus Lassos Chansonkomposition. Jedenfalls stehen hier inhaltlich sehr verschiedenartige Stücke nebeneinander, die ihrer Faktur nach auch zeitlich auseinander liegen müssen. Neben den villanellenartigen Kleinigkeiten und Scherzen wie III, 6 und 16; III, 7 und 19, die nach Analogie der ähnlichen italienischen Komposition zum Frühesten gehören werden, was Lasso in französischer Sprache komponierte, finden sich so ernste und strenge Stücke wie III, 10 und 11, ähnlich (der Anlage nach) den kunstvollen cantus firmus-Bearbeitungen unter Goudimels Psalmenkompositionen, dem Ausdruck nach echteste Äußerungen reifer Lassoscher Kunst. Auch die Psalmenkomposition Du fond de ma pensée (IV, 1) baut sich über einen cantus firmus auf.

Aus der freiheitlich-universellen Art von Lassos Chansonkomposition erklärt sich auch von selbst, wenn wir in diesen Stücken an fremdem motivischem oder thematischem Gut relativ wenig, aber doch immerhin etwas aufzeigen können.

Der Nachweis solchen Stoffes ist zwar durch den Umstand erschwert, daß dieselbe populäre Melodie oft zu den verschiedensten Liedern gesungen wurde. So verzeichnet der obenerwähnte Recueil von 1576 (Blatt 7) bis zu 17 Gedichte, welche man alle in der gleichen Weise vortrug. Wenn hingegen, wie es der Fall ist, Gomberts Secourez moy, Hesdins Je l'aime bien, Crecquillons Vn doux nenny in Gleichlaut oder Anklängen stärkeren bezw. geringeren Grades denselben thematischen Stoff aufweisen mit den Vertonungen derselben Texte bei Lasso, dann erhellt, daß Orlando entweder sich an diese Meister oder, und das ist das Wahrscheinlichere, weil Näherliegende, an die auch von ihnen benutzten volkstümlichen Melodien angelehnt hat. Solche Weisen muß Lasso ja schon in seiner Kinderzeit in sich aufgenommen haben. In sehr ausgedehntem Maße sind nachweislich Volksmelodien benutzt in Dessus le marché d'Arras (III, 19) und Susanne un jour (I, 64; ebenso in **Susannen frumb**); der Vergleich dieser Verwendungen mit anderen, z. B. mit Willaerts

Dessus (Attaignant in Oktav 1529), ist sehr interessant, würde uns aber hier zu weit führen. Auch „Un jeune moine" (I 47), Si vous êtes m'amie (III, 18) u. a. weisen im Tenor volksmäßigen melodischen Stoff auf.

Dessus le marché d'Arras und Susanne un jour hat Lasso aber auch in der Messen- und Magnifikatkomposition benutzt (Jubilus B. M. V. Nr. 11 und 12; Messen E. 1577 b Nr. 13). Nachdem nun auf diesen letzteren Kompositionsgebieten auch bei Las je n'irai plus (Jubilus Nr. 21), Si par souhait (ebenda Nr. 4), Margot labourez (ebenda Nr. 71), Mais qui pourrait estre (ebenda Nr. 71) die engsten stofflichen Zusammenhänge mit den einschlägigen Chansons bestehen, liegt bei den letzteren die analoge Verwendung von Volksmelodien nahe; doch ist auch der Fall möglich, daß Orlando hier die kirchlichen, zeitlich insgesamt später zu datierenden Kompositionen über seine früheren eigenen Chansonthemen schrieb. Ähnliche melodische Substanz wie III, 18 weisen in mehr oder weniger ausgedehnter Weise da und dort auch Pour courir en poste (II, 13), Hélas j'ai sans mercy (III, 15), Mais qui pourroit estre (III, 6 und 16), Vignon, Vignon (III, 17) auf, und darf aus dem Charakter dieser Melodien bezw. Melodiefragmente wohl auch hier auf die Benutzung populärer Lieder geschlossen werden. In IV, 4 ist das erste Motiv identisch mit jenem von Susann' un jour.

Eine befremdliche Kuriosität des Ausdrucks bleibt noch zu verzeichnen, die Annäherung an kirchliche Klänge zu profanem Zweck wie in I, 39; sicherlich eines der sprechendsten Zeugnisse dafür, wie sehr auch Lasso ein Kind seiner Zeit gewesen ist.

Zu Lassos Kompositionen mit deutschem Text[1])

Von Lassos Kompositionen mit deutschem Text lagen bisher etwa der dritte Teil in Neudrucken von Commer, Dehn, Teschner, Schöberlein, Renner, Weeber, Lützel, Toepler, Widmann u. a. vor. Nicht alle einschlägigen Publikationen erwiesen sich jedoch als sachdienlich; so hat Schneider in seiner Geschichte des Liedes (Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung II, 361, Leipzig 1864) als Musterbeispiele für Lassos Arbeiten auf dem Gebiete der deutschen Liedkomposition Pühlers Übertragungen[2]) der Chansons Si vous n'êtes (Mancher fragt mich) und Un jeune moine (Wohlauff gut gesellen) abgedruckt und weiß diesem letzteren „wahren Prachtstück" „an . . . charakteristischer Stimmung (!) kein zweites im alten Tonsatz an die Seite zu stellen"; obwohl er sich an anderer Stelle über den Charakter des Pühlerschen Werkes orientiert zeigt (II, 306). Auch in Renners nach einer Regensburger Handschrift[3]) getroffenen „Auswahl deutscher Madrigale, Regensburg 1875" — gemeint sind deutsche Lieder — befinden sich unter fünf mitgeteilten Nummern nur zwei deutsche Lieder („Der wein, der schmeckt mir also wol" und „Frölich zu sein"); die übrigen sind wiederum Chansons, nämlich Petite folle (Mein inniger Trost), Un doux nenny (O treuer Gott) und Margot labourez (Seid frischauff, ihr lieben Gäste). Hingegen verdienen ein besonderes Wort der Anerkennung Widmanns Einrichtungen einiger deutscher Lieder für die Praxis[4]); wie ist da alles wohl erwogen und aus profunder Stilkenntnis heraus vorgeschrieben[5])!

Die Gesamtausgabe bringt die Werke im Anschluß an die Originalausgaben in sieben Gruppen. Die drei Sammlungen

1) Aus dem Vorwort des XX. Bandes der Gesamtausgabe von Lassos Werken.
2) Vergl. Bd. XII, S. XXIX.
3) Monatshefte f. Musikgeschichte II, 1870, S. 30.
4) Drei heitere Lieder für gemischte Stimmen (1898); vier geistliche Lieder für gemischten Chor (1898), beide München, Seiling.
5) Nur mit der Einrichtung von „Was heut sol sein" vermag ich mich nicht zu befreunden.

fünfstimmiger deutscher Lieder von 1567, 1572 und 1576 sind in Gruppe I—III (Bd. XVIII) untergebracht; die vierstimmigen Lieder von 1583 in Gruppe IV. Dann folgt, was von deutschen Kompositionen in anderen Publikationen des Meisters enthalten ist; in Gruppe V das Einschlägige aus Sex Cantiones latinae usf. von 1573, in VI die dreistimmigen Psalmen aus dem 1588 gemeinsam mit dem Sohne Rudolf edierten Psalmenwerke. In Gruppe VII endlich erscheinen die sechsstimmigen Gesänge von 1590 (E. 1590).

Fünf Bände der Gesamtausgabe waren Lassos italienischen, nur drei seinen französischen Kompositionen einzuräumen; die deutschen gar fanden bequem in zwei Bänden Platz. Schon an der quantitativ geringeren Produktion läßt sich wieder Lassos Verhältnis zum deutschen Lied erkennen, wobei wir noch zu berücksichtigen haben, daß mehr wie bei Madrigal und Chanson sich hier religiöse Texte neben den weltlichen finden. Lasso hat sich auch erst in späterer Zeit energischer dem deutschen Liede zugewandt. Aus der Antwerpener Epoche, in der er Chansons zu komponieren beginnt[1]), und aus den zehn ersten Münchener Jahren ist keine Leistung auf diesem Felde erhalten; wenn er sich auch schon vor 1567 auf unserem Gebiet wenigstens versucht haben muß, denn er sagt in diesem Jahr, daß er sich „wider auff etliche Teutsche Liedlein zu conponieren begeben“ habe. Daß Orlando ordentlich Deutsch gelernt hatte, ergibt sich aus den Dokumenten, die wir von seiner Hand besitzen, aus den zahlreichen Vorreden und amtlichen Schriftstücken sowie aus den wenigen Briefen, die in deutscher Sprache verfaßt sind; nicht zum wenigsten aber aus den einschlägigen Kompositionen selbst, der Behandlung von Vers und Gedanken des Dichters. Daß der Meister im Verkehr lieber Französisch und Italienisch sprach, erhellt aus seinem Briefwechsel aufs deutlichste und ist auch ganz selbstverständlich. Denn Französisch war seine Muttersprache, und in Italien hatte er die wichtigsten Jahre seiner Ausbildung zugebracht. Andererseits ist einleuchtend, daß er sich dem genius loci nicht entziehen konnte. Noch war, wenn auch in München schon damals bei Hof und Adel viel Französisch gesprochen wurde, Deutsch doch die bevorzugte Sprache auch

1) G. A. Bd. XII, S. VIII. Vorliegender Band S. 88.

der herzoglichen Familie in ihrem engeren Kreise, und mit Kompositionen vieler Meister auf deutsche Texte hatte Lasso von Anbeginn seines Münchener Aufenthaltes an täglich sich zu befassen. Der Amtsnachfolger eines Ludwig Senfl überkam Verpflichtungen, von denen sich auch unser Meister nicht befreien konnte. Daß er so lange mit deutschen Werken zuwartete, hat vielleicht seinen Grund in der eigenen Erkenntnis, daß ihm das, was das schönste Merkmal des älteren deutschen Liedes bildet, das Intime, Zarte, Trauliche, Heimliche (man vergleiche Senfls Stimmungsbilder), für ein Hauptgebiet, das Liebeslied, fehlte oder in geringem Maß zu Gebote stand. Ich brauche nicht zu wiederholen, daß er dafür andererseits über Klarheit und dramatische Anschaulichkeit, Tiefe und Humor aufs genialste verfügen konnte. Keinesfalls läßt sich seine relative Zurückhaltung mit Schneider (II, 359) damit erklären, daß ihm diese Gattung „zu klein" gewesen wäre; denn klein waren auch die Villanellen und Chansons, und in den letzteren zeigt er auch eine wahre Passion gerade für Kleinarbeit und Nettigkeit.

Gewidmet sind die fünfstimmigen Lieder den Söhnen Albrechts V., jene von 1567 Herzog Wilhelm, von 1572 Herzog Ferdinand, von 1576 Herzog Ernst. Die vierstimmigen von 1583 erhielt der damals bald zehnjährige Herzog und spätere Kurfürst Maximilian. Das Sammelwerk von 1573 ist bekanntlich den vier Brüdern Fugger zugeeignet, die Psalmen von 1588 dem Abt Gallus von Ottobeuern, die sechsstimmigen Kompositionen von 1590 dem Bischof Ernst von Bamberg.

Die Untersuchungen, welche wir früher über die Beziehungen Lassos zur italienischen und französischen Literatur anzustellen hatten, ergaben Resultate, welche wohl nicht unwichtig genannt werden dürfen. Mit den verschiedensten Gattungen italienischer Poesie fanden wir den Meister vertraut: „Sonett, Canzone und Madrigal, Hirtengedicht und Heldengedicht haben seine Töne geschmückt, zu frommen Gesängen wie zu pathetischer Darstellung, wie zum ausgelassenen Mummenschanz der commedia dell' arte hat er dort in die Leier gegriffen". Petrarca und Ariost, Bembo und Guidiccioni, Cassola, Fiamma und zahlreiche andere Dichter der italienischen Renaissance sind ihm innig vertraut.

Und nicht minder zeigt er sich in der französischen Literatur zu Hause; Volkslieder, Marot, die Dichtungen der Plejade, Ronsards, de Baifs, du Bellays' usf., die ganze französische Lyrik von Alain Chartier bis Pybrac mußte ihm Anregungen bieten.

Dabei beobachten wir, wie er seine Gedichte weit weniger aus den Musikdrucken, durch Vermittlung der bereits erschienenen Kompositionen anderer gewinnt als aus den Ausgaben der dichterischen Werke, lyrischen Anthologien und dergleichen.

Viel weniger ergiebig zeigt sich die Untersuchung von Lassos Verhältnis zur deutschen Literatur der Epoche. Der Meister scheint sich darnach im Weltlichen fast ausschließlich auf die Volkslieder beschränkt zu haben, was keineswegs allein um der (allerdings anders gearteten) Verhältnisse der deutschen Lyrik willen notwendig gewesen wäre. Dabei gewahren wir eine gewisse Vorliebe für die wichtigsten Sammlungen, die Ottschen und Forsterschen. Schon wegen der naturgemäßen starken Berücksichtigung, die Ludwig Senfl in diesen Sammlungen erfahren, ist es selbstverständlich, daß diese Bücher in der Münchener Kantorei fortwährend gebraucht wurden. Lasso mußte sie also, wenn nicht schon in Antwerpen, so zuverlässig in München mit anderen Sammlungen mehrstimmig bearbeiteter Volkslieder kennen lernen und fühlte sich durch eine Anzahl der hier vertonten Dichtungen selbst wieder zur Komposition angeregt.

Über diese Quellen hinaus aber konnte ich für die Herkunft seiner deutschen weltlichen Texte nur weniges feststellen.

Das Wichtigste davon ist Lassos Bekanntschaft mit den Dichtungen von Hans Sachs. Er hat von dessen Meistergesängen den im April (?) 1550 „in Römers gesangweis" gedichteten „Von einem körblemacher" komponiert (VII, 7), aber nicht den ganzen Bar, sondern nur die erste Strophe. Der Bau des Gedichts, die Abgrenzung der Stollen und des Abgesangs erfuhr sorgfältige Berücksichtigung; im Wortlaut weicht Lasso etwas vom Originaltext ab. Dieser lautet[1]):

„Ein körblemacher in eim dorff in Schwabenland
Macht ein sontag vor tag ein korb mit seiner hand,
Sprach zu seim weib: „Lob gott in seinem reiche!

1) Neudr. d. Literaturwerke des 16. und 17. Jhrhds. Nr. 207—211. Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs, herausgegeben von Edmund Götze und Carl Drescher, Bd. V, S. 70.

Sprich: Gott sey lob, das dieser korb ist gemacht."
Sie wolts nichts thun, war eigensinnig, sprach vngeschlacht:
„Ist er gemacht, so sey er gemacht, gilt mir gleiche."
Er sprach: „Mein liebs weib, mich gewer!
Sprich: Gott sey lob, das der korb gmacht ist woren."
„Ist er gemacht, so sey gmachet er."
Sprach sie. Da ergrimmet der man im zoren,
Das sie nicht sprechen wolt die wort,
Vnd sie ein gute müh rauffet vnd schluge.
Die fraw die schrey zeter vnd mord.
In dem sich alles geferd zu truge,
Das der pfleger von kirchen gieng
Vnd kam zu diesem strausse,
Fragt der vrsach. Zu hand anfieng,
Erzelt die ding
Der körblemacher gar gering
Von anfang gar durchause.

Da das Gedicht in alter Zeit niemals gedruckt worden ist[1]), muß es Lasso auf privatem Wege überkommen haben. Ich folgere daraus nicht, daß die beiden Meister in persönlicher Verbindung standen, da Lasso sonst wohl mehr von Sachs komponiert hätte, was nicht der Fall ist. Aber sicherlich hat auch Sachs von Lasso gewußt, denn gerade in Nürnberg erfreute sich der Münchener Hofkapellmeister bald großer Wertschätzung und wurde vom Rate wiederholt ausgezeichnet.

Nicht auf Hans Sachs zurückzuführen ist hingegen Lassos Vertonung von „Der meie, der meie" (II, 7). Dies Gedicht ist uns allerdings durch Hans Sachsens Spiel „Der Nydhart mit dem Feyel" überliefert[2]), erfuhr aber durch Jacob Klieber eine geistliche Umdichtung[3]). Die ersten Strophen beider Fassungen sind gleich, und Lasso teilt nur diese erste Strophe unter seiner

---

1) Es stand Meistergesänge II, Bl. 228. Dieser Band ist verschollen. S. Hans Sachs, hrg. v. A. v. Keller und E. Götze. 225. Publ. d. l. V. in Stuttgart 1902 S. 340. Sachs hat den Stoff auch noch in einem zweiten Meistergesang und in einem Fastnachtsspiel behandelt.

2) F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877, S. 366; Lassos Bearbeitung ist Böhme entgangen. R. Frhr. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, Berlin und Stuttgart 1888, S. 268. Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Leipzig 1893, III., S. 713. T. Suhr, Das deutsche Volkslied, Leipzig 1908, II, 6.

3) Über solche Umdichtungen deutscher Lieder vergl. Böhmes Register im Altdeutschen Liederbuch 1877; Winterfeld, Kirchengesang, I, 80 ff.; Sechzigstes Neujahrsstück der Musikgesellschaft in Zürich, Zürich 1872, S. 5 ff. usw.

Komposition mit. Trotzdem ergibt sich aus der musikalischen Behandlung (mit cantus firmus) und Einstellung des Stückes mitten unter anderen geistlichen Liedern, daß Lasso die geistliche Fassung im Auge hatte.

Für schwankmäßige Stoffe ähnlich Sachsens Körblmacher zeigt Lasso auch sonst Interesse; sicherlich hat er Wikrams Rollwagenbüchlein (1555), Kirchhoffs Wendunmut (1563) und ähnliche Sammlungen gekannt und sich daran belustigt. Dafür spricht einerseits seine eigene Freude an Humor und feinen wie groben Späßen; andererseits konnte, wer viel reiste, diesen Geschichten gar nicht entgehen, denn man pflegte sie sich abends in den Herbergen vorzulesen und zu erzählen; aber auch sonst bildeten sie die bevorzugte Prosalektüre der Zeit, ja wurden sogar in den Predigten aufgetischt. Für einen dieser Texte kann ich eine Quelle nachweisen. In der Zimmerischen Chronik (verfaßt um 1560)[1]) wird folgender Schwank erzählt:

„Es haben die bauren zu Iringen im Breisgau eine narrechte urteil geben, als eim müller daselbst ein esel in eim weingarten entloffen und trauben gefreßen, darüber vom inhaber des weinbergs für gericht geladen, red und antwurt gehört worden. Do haben die richter daselbst zu recht erkennet, waferr der esel im weingarten nidergeseßen und den schaden geton, und das also zu recht genug beweisen werden mag, soll der müller nach erkantnus für in beßern[2]); waferr aber der esel nit nidergeßen, sonder allein passando die trauben versucht, soll es für ein ehrentrinkle geachtet werden. Also ist, das ich mein, der klager noch mit der inquisition bemühet, das er nit gründlich beibringen mag, ob der esel geseßen oder gelegen, oder wie er die trauben gefreßen."

Daraus ist die folgende Vorlage unseres Meisters entstanden:

Im lant zu Wirtenberg, so gut,
Im herbst man drauben schneiden thut,
Den wein thut man außpressen.
Da was ein esel, hoch von mut,
Der suff sich vol vom weine gut
Vnd hielt sich gar vermessen.

1) Vergl. die Ausgabe von K. A. Barack, Stuttgart 1869 (Bibl. des Lit. Vereins 91—94), II, 360. — Goedeke, Schwänke des 16. Jhrhds. S. 248.
2) Ersatz leisten (Goedeke).

Da das der Herr des weins ersach,
Beim Richter fiert er grosse klag,
Wolt haben zalt sein weine.
Der richter fragt on als gefer,
Ob auch der esel gsessen wer;
Der ander sprach: Herr, neine.

Der richter lacht vnd sprach: mein mon,
Der Esel dir nicht zalen kon,
Das kanstu selbst ermessen;
Dann sein Herr gibt jm gar kein lon,
So hat er nur ein ehrtrunck thon,
Dieweil er nit ist gsessen.

Bei anderen Gedichten können wir wenigstens aus gewissen Dialekt-Ausdrücken die schwäbische, fränkische oder bayrische Provenienz feststellen oder wahrscheinlich machen [1]). So dürfte „Frölich sein ist mein manier" (I, 14) in Franken entstanden sein („dock" ist dort heute noch gebräuchlich), „Fraw, ich bin euch von hertzen hold" (I, 11) in Bayern oder Schwaben („o mein"), „der welte pracht" (III, 8) in Bayern („dann ich sich").

Von einem Münchener Dichter deutscher Lieder, Delperhauser, spricht Lasso in seinem Briefe an Herzog Wilhelm vom 8. Oktober 1576 [2]): „Die sabatj hora 4ª surrexj et cito composuj quel altra Canzone del delperhauser et la portaj in der neu vest"; im gleichen Briefe ist die Rede von anderen Texten, die ihm der Herzog-Thronfolger übermittelt, darunter von einem Bauernliedlein (in sechs Versen), das Lasso sehr gefällt und mit dessen Komposition er sich besondere Mühe geben will [3]). Vier Tage später ist die Komposition fertig; unterm 12. Oktober schreibt der Meister an den Herzog: „La chanson germanica est Jam positum in musica, et va bien, quand on la porte; s'elle est bonne, ie m'en raporte; elle est on peu asses longue pour la matiere quelle doit seruir." Meister Hans Mülich sollte die Handschrift verzieren, denn Lasso fährt weiter: „Je la mostrabo cras a mastro Zanj pittore, mais nous ne pouuons rien concludere,

1) Über das Liederbuch eines sächsischen Kreises vergl. P. Stötzner, Ein geschriebenes Liederbuch des 16. Jahrhunderts. Euphorion 1895, S. 294 ff.
2) Sandberger, Beiträge III, 285.
3) „e mi piace multis multum grandement die 6 versis pauren liedlis; faciam cantum melius quod mihi possibilis fuerat."

sans la presentia di nostro rarissimo patron; venes don, segnor bon." Das hier erwähnte Lied könnte „Baur, was tregst im Sacke?" sein (IV, 9); die Lieder von 1583 sind ja laut Vorrede sämtlich etwas älter („welche ich ein zeit her gemacht"); bei der Schlußredaktion 1583 wären dann der übergroßen Länge halber die anderen Strophen weggefallen. Der Text (s. u.) befindet sich schon in den 68 Liedern der Berg und Neuberschen Sammlung s. a.[1]) (1550). Auch der geschmackloseste der von Lasso vertonten Texte, das Nasenlied „Hört zu ein neu's Gedicht, von Nasen zugericht" (III, 10) war schon lange in München bekannt. Er gelangte 1537 an den Hof[2]); in der Folge (1544) erscheint er, komponiert von Puxstaller in Schmeltzels Liederbuch[3]). Fischart zitiert das Lied, wie manches andere der von Lasso vertonten, in der trunkenen Litanei (Geschichtsklitterung Kap. VII). Hans Sachs hat („Der Nasentanz" 1550) denselben Stoff als Fastnachtsspiel (sowie nochmals in einem Flugblatt) behandelt. Übrigens erscheint auch dies Motiv in der ausländischen Literatur, z. B. in Sizilien[4]).

Die Textwahl und Zusammenstellung einzelner Sammlungen ist zweifelsohne auch mit Rücksicht auf die Träger der Dedikationen erfolgt; so zielten gewisse Nummern in II wohl auf den Geschmack von Herzog Ferdinand (z. B. Nr. 15), der bekanntlich später die Rentmeisterstochter Maria Pettenbeck von Haag heiratete. Das ganze Werk Cantiones usw. von 1573 (unseren Teil V enthaltend) wurde, vielsprachlich wie es ist, für die vier Fugger besonders zusammengestellt.

Ich zähle nun eine Anzahl Gedichte auf, deren Kenntnis unserem Meister aus den älteren Sammlungen mehrstimmiger Kompositionen überliefert werden mußte, ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu machen[5]). Soweit die Forsterschen fünf Bücher in Frage stehen, findet sich heute das frühere oder spätere Vorkommen der Lieder am vollständigsten in M. Elizabeth Marriages

1) Auch in Basel Mss. FX, 17—20. Eitner, Das deutsche Lied, M. f. M. 1905, S. 19.
2) Th. Kroyer, D. d. T. i. B. III, 2, S. 53.
3) Neudruck bei Eitner, Das deutsche Lied 1876 I, 115. Bienenfeld E. Wolffgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts. S. d. I. M. VI, 117.
4) D'Ancona, poesia popolare, Livorno 1878, S. 347.
5) Vergl. auch Pauls Grundriß der germanischen Philologie, Straßburg 1901, 2. Aufl., II, 1, S. 1178 ff. (Deutsche und niederländische Volkspoesie von John Meyer).

Neudruck verzeichnet[1]). Lassos Freunde und Schüler griffen gerne wieder auf die von ihrem Meister gewählten Gedichte. So komponierte der Münchener Hofkapellsänger Ivo de Vento unmittelbar nach Lasso „Der wein, der schmeckt mir also wohl", „Tritt auf den Riegel von der Thür" und „Ist keiner hie" (1569 und 1570); Orlandos Schüler Reiner und Eccard „Der Tag der ist so freudenreich" (1581 und 1589), Reiner auch „Die Fastnacht ist ein schöne zeit" (1581). Eine ganze Sammlung Lassoscher Texte legte in Neukomposition 1581 des Meisters Schüler Anton Goßwin vor[2]).

„Ich armer man, was hab ich thon" (Erk-Böhme II, 685; Eitner, Das deutsche Lied 1905 S. 76).

„Wohl komt der May" (Marriage 218; Erk-Böhme II S. 202; Eitner, Das deutsche Lied 1905 S. 133).

„Nur närrisch seyn ist mein manier" (Marriage 239; Böhme S. 418, Lassos Komposition ist hier nicht verzeichnet; desgl. Erk-Böhme III, 95; Eitner 1905 S. 115).

„Frau ich bin euch von Herzen hold" (Marriage 239; Erk-Böhme III, 463; Eitner 1905 S. 56).

„Ein meydlein zu dem brunnen gieng" (Marriage 235; Böhme 149; Liliencron 313; Erk-Böhme II, 258; Eitner 1905 S. 42).

„Mit Lust thet ich ausreiten" und „Welt, gelt dir wird einmal" (Ott 1533; „Mit Lust thet ich ausreiten" auch Böhme S. 271 und Liliencron S. 191; Eitner 1905 S. 113).

„Frölich vnd frey" (Lieder H. Finckens 1536; 68 Lieder, Nürnberg, Berg und Neuber s. a.; Eitner 1905 S. 58; Osnabrückische Liederhandschrift von 1575)[3]).

„So trinken wir alle" (Marriage 232; Böhme 406; Lassos Komposition ist nicht verzeichnet; desgl. Erk-Böhme III, 60; Eitner 1905 S. 120).

„Ich weiß ein hübsches Fräulein" (Marriage 208; Eitner 1905 S. 81).

---

1) Georg Forsters Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen ... herausgegeben von M. E. Marriage. Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts No. 203—206. Halle a. S. 1903, Max Niemeyer. — Über die in Otts Sammlung von 1544 enthaltenen Stücke vergl. auch die Besprechung der einzelnen Lieder im Textband der Neuausgabe (Publ. d. G. f. M. IV) S. 98 ff.

2) Vergl. M. f. M. 1879, S. 12 ff. Eine Spezialstudie über Goßwin hat Bruno Hirzel als Münchener Dissertation veröffentlicht.

3) Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen, Braunschweig 1903/4, Neue Serie Band XI und XII.

„Man sieht nun wohl" (Marriage 217; Eitner 1905 S. 108).

„Willig vnd trew" (Marriage 213; Eitner 1905 S. 123').

„Im Meyen hört man die Hahnen kreyen" (Marriage 234; Böhme, dem Lassos Komposition entging, S. 386; hingegen Erk-Böhme II, 726; Eitner 1905 S. 83).

„Ist keiner hie" und „Trit auf den rigel von der Tür" (Marriage 233; Eitner 1905 S. 84 und 121; das erstere auch bei Böhme S. 404 und Erk-Böhme III, 85, das zweite Erk-Böhme II, 290).

„Es jagt ein Jeger vor dem holtz" (Marriage 227; Eitner 1905 S. 53).

„Bauer, Bauer, was tragst im Sacke" (Böhme 389; Lassos Komposition ist nicht verzeichnet, hingegen Erk-Böhme II, 725; Eitner 1905 S. 19).

„Auß gutem Grund" (von Senfl: Ott 1544; Eitner 1905 S. 19).

„Vor zeiten was ich lieb vnd wert" (Marriage 247; Böhme 295, ohne Lassos Komposition zu verzeichnen; Erk-Böhme II 284 desgl.; Lasso ist auch von der dritten Zeile an dem Forsterschen Text gefolgt; Eitner 1905 S. 125).

„Mit Lust thet ich außreiten" (Marriage 248; Eitner 1905 S. 113; den Herausgebern von „des Knaben Wunderhorn" agen von den vielen mehrstimmigen Liedersammlungen des 16. Jhrs. nur die Forsters und Lassos vor. Arnim hat bei unserem Lied eine Strophe hinzugedichtet. S. Ferdinand Rieser, „des Knaben Wunderhorn" und seine Quellen, Dortmund 1908, S. 25 u. 181).

„Mein man, der ist in krieg zogen" (Böhme 314).

„Ich weiß mir ein meidlein" (Böhme 283, dem Lassos Komposition entgangen ist; Erk-Böhme II, 263 desgl.; Liliencron 280; Eitner 1905 S. 82).

Es erscheint übrigens keineswegs ausgeschlossen, daß Lasso das eine oder andere Lied selbst gedichtet hätte; hat er sich ja auch in seinen Briefen an Herzog Wilhelm in, freilich recht unbeholfenen, deutschen Reimereien versucht. Daß die Komponisten deutscher Lieder im 16. Jahrhundert häufig auch die Dichter waren, ist bekannt; Hofhaimer schreibt in einem Brief

an Vadian vom 14. Mai 1524[1]): „Ich schick Euch hyemit ayn klaynes theutsches lyedlein meines pawes, nit fur ayn khunstlichs werckh, sonder seiner art nach und der wort halben, so ich mir selbs also diser zeyt neulich gemacht hab . . ."; und Georg Forster bemerkt in seinem ersten Buche von 1539: „Dieweil wir aber nicht der Text, sondern der Composition halber die Liedlein in Truck geben, haben wir in die Liedlein, darunter wir kein Text gehabt (damit sie nicht on Text weren), andere Text gemacht."

Nach ihrem Inhalt gruppiert, ergeben sich für die weltlichen Lieder etwa folgende Kategorien: Balladen und erzählende Lieder, betrachtende und reflektierende, Trinklieder und sonstige Lieder der Lebenslust und Geselligkeit, soziale Lieder, Lieder, welche die Schilderung von in der damaligen Gesellschaft vorhandenen Zuständen zum Vorwurf haben, Liebeslieder, und zwar solche reiner und inniger wie gelegentlich auch lasziver Tendenz. Vereinzelt erscheinen dann noch Lieder zum Preis der Natur, das obenerwähnte Bauernliedlein und so groteske Gebilde wie das Nasenlied.

Es ist chrarakteristisch für Lasso, daß hierbei die Gruppe der betrachtenden, reflektierenden Lieder den ersten Platz einnimmt. Auch in seinen italienischen und französischen Kompositionen ist sie wohl vertreten. Daß der Meister trotz all seines Humors nachdenklichen und melancholischen Temperaments war, wissen wir aus seinen Briefen und dem Bericht seiner Frau. Diese Melancholie steigerte sich in seinem höheren Alter bis zu völliger Verdüsterung des Geistes. In einigen unserer Lieder äußert sie sich als stark pessimistische Lebensauffassung. Es war ja auch in seiner Umgebung und in seinem Wirkungskreis am herzoglichen Hofe nicht alles, wie es hätte sein sollen. Abenteurer und Streber bemächtigten sich zeitweise Albrechts V. und drückten auch einmal einen Lasso vorübergehend an die Wand. Wir kennen jene Affäre aus dem Jahre 1576, die sich an den Namen des begabten und gewinnenden Cosimo Bottegari knüpft, genauer aus Lassos Briefen, sie offenbart sich gerade

1) M. f. M. 1903 S. 182.

bei der Übergabe des dritten Buches fünfstimmiger Lieder[1]); und wie Albrecht V. unter Mißbrauch seiner Kunstliebe von einem anderen Welschen mit „Marmelstein“ und angeblichen Antiken betrogen wurde, ist ebenfalls erwiesen. Lasso hatte wohl gleich andern seiner Zeitgenossen das Bedürfnis, seinen Erfahrungen im Hofleben gelegentlich Luft zu machen, und manche Komposition dieser Lieder der Betrachtung, Menschenbeobachtung und Menschenverachtung mag demgemäß auf unmittelbare Anlässe zurückzuführen sein. Daneben stehen dann auch humorvolle Reflexionen. So singt er z. B.:

I, 6. Die zeit, so jetz vorhanden ist,
Voller vntrew vnd falscher list,
Schaffet, daz mancher vntrew muß werden,
Geben gute wort, die er nit meint,
Erzeigen sich freundlich gegen sein feind,
Vnd keinem menschen vertraw auff erden.

Aber gleich darnach: I, 7. Vor zeiten was ich lieb vnd werd,
Hat sich verkert in kurtzer zeit.
Dann ander leut seind jetz im spil,
Darum ich mich nit kumern wil.

Man vergleiche für diese Gruppe noch I, 3 Die Faßnacht ist ein schöne Zeit, ein Fastnachtslied, das dem Narrentreiben skeptisch gegenübersteht; II, 10 Man sieht nun wol; III, 3 Welt, gelt, dir wird einmal der welt; III, 9 Gott nimt vnd geit; III, 8 Der welte pracht; III, 11 Ich sprich wenn ich nit leuge (das Goethe in „Des Knaben Wunderhorn“ kennen lernte und seiner Symbolik halber ablehnte), IV, 9 Was heut sol sein; V, 1 Ein Esel und das Nußbaumholz; V, 4 Es tut sich als verkehren; V, 5 Wem soll man jetzund trauen; V, 7 Nun grüß dich Gott.

Nach den betrachtenden Liedern nehmen den größten Raum Liebeslieder ein; im Gegensatz zu den französischen Kompositionen fällt bei ihnen der geringe Prozentsatz[2]) von schlüpfrigen Gedichten auf; es sind eigentlich nur zwei, I, 9 Im Mayen und II, 14 Ich hab dich lieb; möglicher- aber nicht notwendiger-

1) Vergl. G. A. Bd. VIII, S. VIII ff. und Beiträge III, 280. Der Lizentiat Miller rühmt Lassos Verdienste und Pflichteifer dem Herzog. Dieser antwortet nach Lassos Übersetzung: „cela seroit bon, s'il fut vraj, mais ientens bien autrement.“

2) Irrtümlicherweise stellt Bohn a. a. O. S. 189 das Vorhandensein derartiger Gedichte gänzlich in Abrede.

weise gehört hierher auch I, 11 Fraw, ich bin euch von hertzen hold. Diesen stehen gegenüber I, 13 Tritt auf den Rigel von der Thür; II, 9 Willig vnd trew; II, 11 Ein meidlein zu dem Brunnen gieng; II, 12 Es jagt ein Jeger; II, 13 Ich weiß ein hübsches frawelein; II, 15 Einmal gieng ich spazieren auß; III, 4 Mit lust thet ich ausreiten (auf fünf Strophen erweitert); III, 9 Frölich vnd frey; IV, 8 Ich weiß mir ein Meidlein; V, 2 Annelein du singst fein; V, 3 Auß gutem Grund.

Im Gegensatz zu gewissen moralisierenden, Enthaltsamkeit und Mäßigkeit predigenden Dichtungen des 15. Jahrhunderts erscheint gleichzeitig in den unteren deutschen Ständen wieder die dichterische Lobpreisung des Weingenusses und der Tafelfreuden[1]). „Diese volkstümlichen Schlemmerlieder feiern den Genuß des Augenblicks, sie verklären die Armut und preisen den Leichtsinn. Sie begrüßen den Wein als Buhlen und lieben Freund und lassen ihn mit reicher Einbildungskraft in den verschiedensten Gestalten auftreten. Sie schildern in realistischer Zeichnung das Treiben der Zecher, wie sie einander zutrinken, den Rundtrunk um den Tisch senden, Saufturniere abhalten und den Wirth hohnnecken." Im 16. Jahrhundert, mit der zweifellosen Steigerung der Trunksucht in den deutschen Landen trotz diesbezüglicher Edikte und Verlässe fürstlicher und städtischer Obrigkeiten entsteht eine besondere Trinkliteratur, und auch die meisten Gegner „schildern die Zustände, die sie tadeln wollen, mit Behagen"[2]).

Lasso hat sich an dieser Literatur zweifelsohne eifrig erfreut. In der Zahl seiner Lieder stehen diese Trinklieder an dritter Stelle. Auch das verpönte Zutrinken zu verherrlichen, hat er nicht verachtet. „In einem funck Thu ich dir nun das gar bringen", heißt es in I, 15. Direkt Unziemliches hat er redigiert, so in I, 4 „Ist keiner hie" das Symbol der Saufmette am Schluß („Kyrie eleison") weggelassen. Der Meister liebte einen guten Trunk; da und dort ist in seinen Briefen von kleinen Zechgelagen[3]) die Rede, und sein Freund, der Abt von Weingarten, der dem

1) Adolf Hauffen, Die Trinkliteratur in Deutschland. V. f. Literaturgeschichte 1889, S. 481 ff.
2) Ebenda 490.
3) So schreibt er 8. Oktober 1576: „duravit poculatio et musica vsque hora 2ª". Vgl. Beiträge III, 285. Ein andermal bittet er Herzog Wilhelm, zu verhüten, daß er in die Lage versetzt werde „a bevere piu del mio ordinario".

Künstler gelegentlich ein Fäßchen schwäbischen Seeweins[1]) stiftet, steht in hoher Gunst. Daß Lasso kein Potator war, ergibt sich schon aus der Fülle geistiger Arbeit, die er neben seinen dienstlichen Verpflichtungen bewältigte. Auch hat er ebenso die andere Seite berücksichtigt; der verlotterte Mann, der Trunkenbold, der das Familienleben ruiniert, ist ihm wiederholt kompositorischer Vorwurf in jenen Liedern gewesen, welche Bilder aus dem sozialen Leben der Zeit wiedergeben: so in III, 6 Mein Fraw Hilgart (der Trunkenbold, den seine Frau züchtigt); IV, 10 Ich hab ein Mann (Klage der Frau über ihren verkommenen Mann; in diese Klasse gehört auch das Lied von der schlimmen Schwiegertochter II, 1 Mein Mann. Es ist in Aufbau, Personencharakteristik und manchem Detail bemerkenswert). Ähnliche Gegenstände behandelte Hans Sachs in seinen Kampfgesprächen, z. B. dem „zwischen eyner Frawen vnd jhrer Haußmadt".

Das Bier wird in Lassos Liedern zwar nicht immer, aber doch wiederholt verpönt, z. B. I, 14 Drinck gute wein Vnd wenig bier. Der Wein steht in seiner Gunst an erster Stelle. Vgl. I, 4 Ist keiner hie, der spricht zu mir; I, 5 Der wein, der schmeckt mir also wol; I, 14 Frölich zu sein ist mein manier; I, 15 Ain guter wein; II, 2 Nur närrisch sein; III, 7 So trinken wir Alle; V, 6 Audite nova[2]). Das letztere Lied, ein Gänselied, ist den Martinsliedern nahe verwandt und knüpft auch unmittelbar an ein solches an:

So fangt die gans, so bringt die gans,
so würgt die gans, so ropft die gans,
so zopft die gans, so tropft die gans,
so brat die gans . . .[3])

I, 12 Am abend spät verherrlicht mehr allgemein Lebenslust und Geselligkeit.

---

1) Ebenda III, 296. Über den Seewein heißt es freilich schon damals im Augsburger Weinbüchlein des Samuel Dilbaum (Zeitschr. des histor. Vereins für Schwaben und Neuburg Bd. XXII, 1892, S. 61):

„Die Sehewein send vnmilt vnd sawr
Jr acht kein Burger noch kein Bawr,
Wo er ein andern trinken kan,
So sticht er disen lang nit an."

2) Davon erscheinen in Fischarts trunkener Litanei III, 7; I, 15, andere bruchstückweise. Daß Lasso auch auf diesem Feld mit Geschmack auswählte, gewahrt man gerade aus der Lektüre von Fischarts großem Quodlibet.

3) R. Hildebrand, Materialien zur Geschichte des deutschen Volkslieds. Leipzig 1900. S. 148.

Von Lasso als Naturfreund, der in der schönen Umgebung der herzoglichen Hauptstadt, auf seinen Villeggiaturen in Putzbrunn und Schöngeising an der Amper[1]) der Erholung und stillen Arbeit lebte, ist schon früher die Rede gewesen. Von den deutschen Liedern ist hier nur eine Nummer einschlägig, das Frühlingslied IV, 11 Wohl kommt der Mai. Von Spezialitäten ist also noch das Bauernlied IV, 9 Baur, was tregst im Sacke hervorzuheben. Der Bauer spielt ja auch in den Berufsliedern des 16. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle; im Gegensatz zu anderen Perioden ist er allerdings vorwiegend Gegenstand des Spottes und der Satire[2]). Ferner gehört hierher das mehrerwähnte groteske Nasenlied III, 10 Hört an ein news gedicht.

Zu den obengenannten beiden Gedichten, in denen Württemberg den Schauplatz abgibt: (I, 8) Im lant zu würtemberg so gut (des Esels Ehrtrunk ist hier von Iringen am Kaiserstuhl nach Württemberg verlegt) und (VII, 7) Sachsens Ein Körbelmacher in eim Dorff im Schwabenlant sei noch eine Bemerkung verstattet. Die Schwaben boten schon damals reichen Stoff für vielerlei Spott und Sticheleien, wie ein nur oberflächlicher Blick in die Geschichte der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert da und dort zeigt[3]). In beiden Gedichten soll wohl in letzter Linie die schwäbische Hartnäckigkeit mitgenommen werden: des Mannes, der auch dem Esel gegenüber sein Recht bekommen, und des Ehepaars, das beiderseits seinen Willen behaupten will.

Von besonderem Interesse ist endlich III, 1 Svsannen frumb. Der Susannenstoff ist bekanntlich im 16. Jahrhundert von deutschen Dichtern häufig dramatisch behandelt worden, und ebenso haben sich deutsche und ausländische Maler jener Zeit des Sujets mit Vorliebe bemächtigt: ich erinnere nur an Dürer, Rembrandt, Rubens, Tintoretto (in unseren Tagen wieder Böcklin, Stuck, Hengeler u. a.). Da ist es rührend, auch Lasso von diesem Gegenstand ergriffen und zu einer ungemein stimmungsvollen, elegisch ernsten und klangschönen Komposition inspiriert zu sehen.

---

1) An dem Lassohause zu Schöngeising hat mittlerweile der historische Verein von Fürstenfeld-Bruck dankenswerterweise eine Gedenktafel anbringen lassen.

2) Vergl. Johannes Bolte, Der Bauer im deutschen Liede. Acta germanica I, S. 177 ff. (1889/90) mit 4 Musikbeilagen. Auch Möller, Der Bauer in der deutschen Literatur des 16. Jhrhds. Berliner Diss. 1902.

3) Vergl. hierzu Albrecht Keller, Die Schwaben in der Geschichte des Volkshumors. Freiburg, J. Bielefelds Verlag, 1907, insbesondere S. 108 ff. Sachsens Körblemacher ebenda 218.

Auch eine Anzahl der geistlichen Texte liegt in früheren mehrstimmigen Kompositionen vor; so

„Der welte pracht" (Liederbuch Schöffers, zwischen 1513 u. 1518; Eitner 1905 S. 37).

„Komt her zu mir, sagt Gottes son" (Ott 1533).

„Gott nimt vnd geit" (Gassenhawerlein 1535; dasselbe nach Lasso z. B. bei Harnisch, Neue teutsche Lieder mit 3 Stimmen 1588; Eitner 1905 S. 59).

„Christ ist erstanden" (Peter Schöffer 1513; Gassenhawer und Reuterliedlein s. a.? 1536; Ott 1544 (Senfl); Lechner, N. Teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen, 1577).

„Erzürn dich nit, o frommer Christ" (Bergkreyen, Ander Teil 1574).

Lassos Hauptquelle für die geistlichen Lieder waren jedoch zweifellos die Gesangbücher des 16. Jahrhunderts, und zwar keineswegs nur die katholischen, sondern mehr noch evangelische, wie denn auch einige seiner Kompositionen wieder beim evangelischen Gottesdienst Eingang fanden. Es hat aber nichts besonders Befremdliches, wenn wir unseren sonst von der Welt des wiedergeborenen Katholizismus tief ergriffenen Meister als Komponisten von Texten kennen lernen, die einen Martin Luther (dessen „Vater unser" die Reihe eröffnet), andere Protestanten, ja einen Wiedertäufer[1]) zum Verfasser haben. Solche Texte fand er auch in katholischen Gesangbüchern, deren Redakteure im 16. Jahrhundert, z. B. 1567 Leisentritt[2]), bekanntlich die protestantischen Liederbücher skrupellos benutzten. Und überdies wissen wir von Lasso, daß er wohl ein treuer Sohn seiner Kirche, aber in künstlerischen Dingen sich seiner Obrigkeit keineswegs ohne weiteres zu unterwerfen gewillt war, wie seine „störrige" Haltung gegenüber den 1581 von Rom zur Reform von Chor- und Gottesdienst entsendeten Kommissär Walram Tümmler deutlich dartut[3]).

---

1) Dies bemerkte schon C. v. Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst I, 58 ff. Ein Pendant bilden die warmen Worte, mit denen Herzog Wilhelms Schwester, die Erzherzogin von Steiermark, ihrem Bruder Luthers Tischreden empfiehlt (s. die weiter unten angeführte Arbeit von B. Wallner).

2) S. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. I, Freiburg 1886, S. 36. Ebenda Bd. II, 1883, S. 3. — Vergl. dazu die Rezension von Liliencron V. f. M. 1893 S. 333 ff.

3) A. Steinhuber, Geschichte des Kollegium Germanium Hungaricum in Rom. Freiburg, Herder, 1906. I, 298. Der Verf. hätte sich wohl unschwer überzeugen können, daß der Chorgesang in München damals nicht „gänzlich verwahrlost" gewesen sein kann.

Im nachstehenden seien, wieder ohne Anspruch auf Vollständigkeit, eine Anzahl seiner geistlichen Texte unter Nachweis ihrer Quellen aus der wichtigsten hymnologischen Literatur verzeichnet, aus der auch weitere mehrstimmige Tonsätze ersichtlich sind.

„Christ ist erstanden" (12. Jahrhundert; das älteste deutsche geistliche Volkslied). Meister 51 [1]; 331 ff.; s. auch im Gesangbuch Meyntz 1567, im Bonner von 1582, im Augsburger von 1583, sowie in Ritus eccles.; Dilingae 1580, welche alle die Staatsbibliothek München besitzt [2]; im Anhang teilt Meister die mehrstimmigen Bearbeitungen aus P. Schöffer 1513 und Ott 1544 (Senfl) nach Partituren J. J. Maiers mit. Wackernagel [3] II 43; 726 ff.; V, 1031 u. 1122; Bäumker I, 503 ff.; Böhme 658 ff.; Erk-Böhme III, 676 ff.; Liliencron 240).

„Der Tag, der ist so freudenreich" (Meister 51; 168 ff., auch in Gsangbüchlin Augsburg 1557 und 1583; Straßburg 1559; im Bonner Gesangbuch von 1561 und 1582, Meyntz 1567; Regensburger Obsequiale 1570; Ritus eccles., Dilingae 1580; Münchener Gesangbuch 1586; Dillinger Gesangbuch 1589. Wackernagel II, 520 ff.; III, 521; Bäumker I, 12 (setzt es in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) und 286; Liliencron 78).

„Vater unser im Himmelreich" (Martin Luther nach älterer Vorlage. — Meister 17; Bäumker I, 19; Böhme 937; Augsburger Gsangbüchlin 1557; dasselbe 1583. Straßburger 1559. Bonner 1561; dasselbe 1582).

„Es sind doch selig alle die" (Matthäus Greiter. — Augsburger Gsangbüchlin 1557; Straßburger 1559; Bonner 1561; dasselbe 1582. Wackernagel III, 91. Goedeke II, 180 schreibt das Gedicht gleichfalls M. Greiter, S. 413 aber Hans Sachs zu).

„Was kann uns kommen an für Not" (Andreas Knöpken. — Bonner Gesangbuch 1561; Wackernagel III, 109).

„Von Morgens frü mit Gottes lob vnd ehren" (Nachweise J. J. Maiers in Mss. 2863 Bl. 22ª der Münchener Hof-

---

1) Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau 1862.
2) Wie auch die anderen weiter unten angeführten Gesangbücher.
3) Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Leipzig, Teubner.

und Staatsbibliothek: Kehrein II, No. 642; Wackernagel III, S. 1109).

„Kombt her zu mir, spricht Gottes Son" (Georg Grünwald. — Nach Goedeke zuerst Ulm 1536; Bonner Gesangbuch 1582; Augsburger 1583; Meister 313; Wackernagel III, 128 ff.; wo auch die Annahme Winterfelds u. a. berichtigt wird, der Verfasser sei Hans Witzstatt; III, 1252; Bäumker I, 482; Böhme 745; Erk-Böhme III, 718)

„Erzürn dich nit, o frommer Christ" (Ludwig Helzer. — Straßburg 1530; Augsburger Gsangbüchlin 1557; dasselbe 1583; Bonner 1561; dasselbe 1582; Wackernagel III, 485; Goedeke II, 244. Der Verfasser ist der bekannte Wiedertäufer, der am 4. Februar 1529 in Konstanz enthauptet wurde).

„Der Meye, der Meye" (Jacob Klieber. — Daß Lasso an die geistliche, nicht an die weltliche Version (s. o.) dachte, ergibt sich aus dem benutzten Cantus firmus und der Anordnung seines Tonsatzes, der in einer ganzen Gruppe geistlicher Lieder erscheint[1]). Bonner Gesangbuch 1561; dasselbe 1582; Wáckernagel III, 760; Böhme 367; Goedeke II, 183).

„Ich ruef zu dir, Herr Jesu Christ" (Paulus Speratus. — Böhme zählt das Lied irrtümlich zu den weltlichen. Augsburger Gsangbüchlin 1557; dasselbe 1583; Straßburger Gesangbuch 1559; Münchener Gesangbuch 1586; Dillinger 1589; Wackernagel IV, 182; Goedeke II, 178).

„Aus hartem wee" (geistliche Umdichtung von „Aus hartem wee klagt sich ein Held". — Meister 152 ff. Die Melodie ist mit zwei kleinen Varianten dem Münchener Gesangbuch von 1586 entnommen. Bäumker I, 254. Ursprünglich steht sie in Vehes Gesangbuch von 1537 über „Erbarm dich vnser, Gott der Herr").

„Der König wird sein wolgemut" (Münchener Gesangbuch 1586 samt Melodie aus Ulenbergs Psalmen von 1582).

---

1) Daraus erklärt sich auch, daß Lasso nicht die alte weltliche Volksliedweise seiner Komposition zugrunde legte (vergl. Schwartz, V. f. M. 1893 S. 19), sondern die geistliche.

Sämtliche Texte unserer Abteilung VI aber sind Caspar Ulenbergs wiederholt genannter Psalmenübertragung entnommen [1]).

Es wäre natürlich auch bei den vorgenannten Texten von Interesse zu wissen, welche besondere Vorlage Lasso im einzelnen benutzte. Die meisten seiner Texte sind im Augsburger Gsangbüchlin von 1557, im Straßburger von 1559 und Bonner von 1561 [2]) vertreten. Davon wieder scheint das Bonner dem Meister als Handexemplar gedient zu haben. In „Es sind doch selig alle die" (II, 8; Partitur Bd. XVIII S. 79) heißt bei „auf seine weg nit halten" die Augsburger Version (1557):



die Straßburger (1559) schreibt die Ligatur vor:



die Bonner (1561) lautet:



ein offenbarer Fehler, da auch der Text nicht unterzubringen ist. Nun heißt es bei Lasso:



Das sieht ganz darnach aus, als ob Lasso sich genötigt gesehen hätte, die korrumpierte Bonner Fassung zu redigieren.

Ganz sicher ist der Rückschluß freilich nicht, denn Freiheiten in der Behandlung des Cantus firmus erlaubt sich auch Orlando [3]); von seinen Varianten in „Aus hartem wee" haben wir gesprochen;

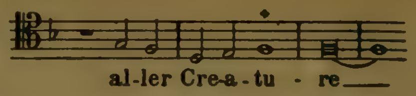
---

1) Die Psalmen Dauids in allerlei Teutsche gesangreimen bracht: Durch Casparum Vlenbergium, Pastorn zu Keiserswerd vnd Canonichen S. Swiberti daselbs. Gedruckt zu Cöln durch Gervinum Calentum vnd die Erben Johan Quentels. Im Jar MDLXXXII. Die Vorrede wettert gegen Luther und die irreführenden Sektierer. Ulenberg ist auch die Melodie von „Ich ruff zu dir mein Herr vnd Gott", VII, 2 entnommen, d. h. dort vom 4. Psalm „Zu dir ruff ich" auf den Text des 129. Psalms übernommen. (Commer, Musica sacra Band IX, S. 1.) Die Melodie liegt in allen 5 Teilen im Tenor, so daß auch dieses Stück zum Studium von Lassos vielseitiger Bearbeitungskunst geeignet ist.

2) S. Wackernagel, Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1855. S. 315.

3) Über das Verfahren der Tonsetzer beim weltlichen Lied vergl. Eitner im Textbande zur Ausgabe der Ottschen Sammlung von 1544 S. 91 ff.

ein anderes Beispiel bietet in „Der Tag, der ist so freudenreich" die zweite Zeile (Part. S. 71)



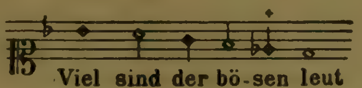
welche allen früheren und den meisten späteren Fassungen widerspricht (vgl. Bäumker I, 286), hingegen 1601 in Kolers handschriftlichem Ruefbuechl wiederkehrt.

Winterfeld hat (a. a. O. S. 57 ff.) die Bearbeitungen unserer Nr. I, 1 und 2, II, 3—6 und II, 8 untersucht und festgestellt, daß Lasso in seiner Behandlung des Cantus firmus sich den älteren Meistern des Jahrhunderts anschließt, in die Fußtapfen von Walthers geistlichem Gesangbüchlein (1524)[1]) usw. tritt, diese Behandlung aber auf höhere Stufe erhebt in der Art, wie er die gewählte Melodie „in die Mitte seines Stimmengewebes stellt, damit sie von dort her den Gang der übrigen, die Keime ihrer Entwicklung wesentlich aus ihr schöpfenden, beherrscht und den Kern bilde, um den her das Ganze sich reihe und gestalte; ein Ganzes, das in der Gesamtwirkung aller Teile offenbar, und dennoch erst wirklich werden sollte in freier Lebensäußerung eines jeden einzelnen dieser Teile"[2]). „Die Hauptmelodie, welche bei allen sieben dem Tenor zugeteilt ist, ist bei sechs ungebrochen, durch keinen fremden Bestandteil zertrennt; nur bei dem ersten: ‚Vatter unser im Himmelreich', findet eine Abweichung statt, indem beinahe nach jeder Zeile der Melodie ein Anhängsel als Füllstimme beigegeben ist. Außerdem setzt die dritte Zeile um eine Quinte tiefer ein und tritt dadurch außer allem melodischen Zusammenhange mit dem übrigen Teile der Singweise, welcher sich jedoch bei der vierten Zeile wieder herstellt. Bei den Liedern ‚Was kan uns kommen an für not', ‚Kombt her zu mir, spricht Gottes Son', ‚Der Tag der ist so freudenreich' ist die ursprüngliche Tonlage beibehalten worden, hingegen sind die Lieder: ‚Ich ruff zu dir, Herr Jesu Christ', ‚Es sind doch selig alle die', ‚Vatter unser im Himmelreich', ‚Erzürn dich nit, o frommer Christ' hier um eine Terz abwärts versetzt worden"[3]).

---

1) Bei Walther liegt die Melodie 1524 bei 36 Gesängen im Tenor, bei zweien im Sopran; in der dritten Ausgabe 1544 bei 63 im Tenor, bei 15 im Sopran. Winterfeld, Kirchengesang I, 165.
2) A. a. O. S. 63 und 65.
3) Nach Winterfeld Commer, Musica sacra Band VI, 1861, S. III.

In den dreistimmigen Psalmen (VI) folgten Orlando und Rudolf Lasso genau der Psalmenreihe nach Ulenbergs Übertragung bis zum 50. Psalm; die ungeraden Nummern komponierte der Vater, die geraden der Sohn. Über die Lage des Cantus firmus hat Commer bereits, doch nicht ganz zuverlässig berichtet[1]). Die letzte Melodiezeile desselben wird gern wiederholt und mit freien Anhängseln versehen (Nr. 1; mit Variante Nr. 2; Nr. 3 usf.). Im übrigen wahrt Lasso auch hier in der c. f.-Behandlung seine Freiheit. So ist Ulenberg S. 7 („O Herr ich klag es dir") verlangt



Lasso (Part. S. 64) stipuliert e; in Nr. 4 („Auff dich mein lieber Herr vnd Gott") legt Lasso die zweite Melodiezeile eine Oktave höher und wiederholt den Text zu einem eingeschobenen freien Tongang; in Nr. 6 („Hilff, lieber Herr") sind kaum mehr die allgemeinen Linien der Ulenbergschen Melodie gewahrt; ebenso in Nr. 7 („Die Thoren sprechen"), Nr. 8 („Halt mich o Herr") usw. Auch hier finden sich Musterbeispiele von Arbeit mit kontrapunktischer Kleinkunst, z. B. in Nr. 22 . Vergleicht man diese Cantus firmus-Behandlung mit jener der protestantischen Lieder, so drängt sich die Beobachtung auf, daß Lasso an die letzteren mit Reserve herantrat: er wollte offenbar weniger frei und willkürlich verfahren, die von den evangelischen Komponisten geschaffene ältere Tradition nicht verlassen[2]).

Über Lassos Stellung in der Geschichte des weltlichen deutschen Liedes sind wir im allgemeinen durch die Arbeiten von Bohn, Schwartz[3]), Koller[4]) u. a. unterrichtet. Wohl hatten die alten Meister der weltlichen Lieder ihre Tenormelodien rhythmisch frei behandelt, sie bald ungemessen gedehnt zu schwerfälligen Pfundnoten, bald wieder verkürzt; ja sie waren weiter gegangen, hatten Melodieschritte geändert, ganze Melodie-

1) Musica sacra Band X, S. I. „In den hier mitgeteilten 25 Psalmen . . liegt die Melodie bei 14 im Diskant (No. 6. 9—14. 16. 18—21. 23. 24), bei 5 im Tenor (No. 1—3. 7. 8) und bei 6 im Baß (No. 4. 5. 15. 17. 22. 25). In No. 4 z. B. liegt die Melodie nicht ausschließlich im Baß, sondern wandert zwischen Baß und Oberstimme hin und her. In No. 5 beginnt sie im Baß, liegt aber sonst hauptsächlich in der Mittelstimme. Näher kommt dem Sachverhalt Eitner, Lassoverzeichnis S. LXIX.

2) Vergl. hierzu O. Kade's Vorrede zur Ausgabe von J. Walthers Wittembergisch Geistlich Gesangbuch von 1524. Publ. d. G. f. M. 1878 S. 8 ff.

3) Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten V. f. M. 1893 S. 19 ff.

4) Leonhard Lechner. Musikbuch aus Österreich, 1. Jahrgang 1904 S. 30 ff.

zeilen ausgelassen und dafür andere wiederholt. Aber im Prinzip war der Cantus firmus doch die Grundlage und treibende Kraft des Ganzen. Er lieh den übrigen Stimmen die Gedanken, seine Motive und Motivteile leiteten die kontrapunktische Arbeit des ganzen Stücks [1]). Die offenkundige oder latente Herrschaft einer maßgebenden Stimme wird nun gebrochen. Mattheus le Maistre, Kapellmeister in Dresden (Deutsche Lieder 1566) ist der erste, der die Weise des Madrigals und der Villanelle auf das deutsche Lied übertrug, und Orlando folgt ihm 1567 auf dem Fuße. Wohl-zeigen einige seiner deutschen Lieder auch motettenartiges Gepräge, doch sind im allgemeinen die längeren Themen durch madrigalisch kürzere Motive ersetzt, die seltener (entgegen Kollers Anschauung) einer Verszeile des Textes, als deren Anfang oder irgendeinem kurzen Textgedanken und Textbestandteil entsprechen. Und diese Motive sind nicht entlehnt, nicht dem Volksliede oder früheren Kompositionen entnommen, sondern frei erfunden. Diese kleinen Tongedanken wandern hin und her, erscheinen da und dort in freier und den ganzen Periodenbau in neue Form bringender Weise. So wird Material und Gestaltung des kontrapunktischen Gefüges in unseren Liedern prinzipiell verändert, so nahe sich auch in der Ausführung Episoden der alten und neuen Weise gegenseitig kommen mögen. Der Tenor als Träger der Melodie ist im Prinzip aufgegeben [2]). Und wenn Böhme (a. a. O. LXIX, vielleicht nach Schneider II, 333, 360) sagt, es sei ihm nicht mehr gelungen, bei Lasso die Verwendung von Volksmelodien zu finden, hat er das richtige Verhältnis, was das weltliche Lied angeht, zutreffend angedeutet.

Nur in einigen wenigen Ausnahmefällen hat Lasso die alte Art und Technik angewendet. In III, 4 „Mit Lust tet ich ausreiten" intoniert der Baß die erste Zeile des Volksliedes; es ist, wie wenn es nur zum Scherz geschähe. Ein durchgeführter Cantus firmus findet sich nur in III, 1 „Svsannę frumb" und III, 6 „Mein fraw Hilgart", wo Lasso wieder alle fünf Teile über einen einzigen Tenor geschrieben hat.

Das Wesen des Madrigals brachte nicht nur bald festere bald lockere Kontrapunktik mit sich, sondern auch Verstärkung

1) Über die Arbeitsteilung zwischen Erfinder (phonascus) und Bearbeiter (symphonetes) der Melodien vergl. Glarean, Dodecachordon Kap. 38, Anfang.
2) Darnach ist Schwartz a. a. O. S. 19 zu berichtigen.

der homophonen Elemente, die es selbst aus der Villanelle übernommen hatte. Dementsprechend gewinnt nun bei Lasso das homophone Element stärkeren Boden, manche Episoden (wie in I, 12; II, 10; IV, 3) haben ausgesprochen villanellenartige Haltung. Anderes ist merkwürdig locker gefügt, wie z. B. I, 9 „Im Mayen"; dann stehen wieder lockere und kompaktere Bildungen unmittelbar nebeneinander, wie in dem geistlichen Liede IV, 3 „Aus meiner Sünden Tiefe".

Lockere Fügungen und akkordisches Wesen wendet Lasso sonst ersichtlich gerne zu populären Wirkungen an, wie z. B. „Des Esels Ehrtrunk" und „Das Nasenlied" dartun.

Bewundernswert ist, wie sich unser Meister in so vielen Liedern, deren bisherige Melodien und Melodieteile in aller Mund waren, bei Erfindung seiner neuen Motive und Themen so ganz von unwillkürlichen Anklängen an diese Melodien freigehalten hat. Man muß sich nur vorstellen, wie eng im Bewußtsein jedes damaligen Musikers das überkommene Melodiengut mit den Worten der überkommenen Texte verbunden gewesen sein muß. Auch daran erkennt man den großen Erfinder.

Noch eine Neuerung hat Lasso im deutschen Lied eingeführt: er hat es von der bisherigen überwiegenden Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit hinübergeleitet. Die weitaus größere Zahl seiner Lieder sind fünfstimmig, die Kompositionen mit dieser Stimmenzahl füllen allein in unserer Ausgabe den ganzen XVIII. Band und sind weit weniger von geistlichen Stücken begleitet als das erste Opus des vorliegenden Bandes. Der fünfstimmige Satz war Lassos Lieblingskunstmittel und seine Anwendung aufs deutsche Lied geschah mit bewußter Absicht[1]): „Dem gemeinen Brauch zugegen", sagt der Meister in der Vorrede von 1567, „den ich schier durchauß nit anders befinde, dann das es mit vier stimmen gar inn gewonheit kommen", habe er nun diese Lieder „mit fünff stimmen zu machen sich vnderfangen" und hat sie in dieser Weise mit „etwas vleiß gesetzt". Dabei hatte er wohl die mancherlei offenen und versteckten kontrapunktischen Kunststücke im Auge, die in den durchgearbeiteten Partien die Lieder da und dort aufweisen. In diesem

1) Vergl. hierzu H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte 1907 (Bd. II, Teil 1) S. 417.

Sinne „mit etwas vleiß“ sind auch die sechsstimmigen Stücke gesetzt und sind außerdem analog den sechsstimmigen Madrigalen wieder von besonderer Sattigkeit und Schönheit, reifste Kunstwerke des alternden und bei seinen geschwächten körperlichen Kräften schon von Todesahnungen erfüllten Meisters. „Diese Lieder, so vielleicht die letzten sein werden, welche ich inn diese sprach zu componieren bedacht bin“, sagt er rührenderweise in der Vorrede von 1590, nachdem er sie eben „nechst verloffener Täg in die Musik gebracht“.

Die Übertragung des madrigalischen Wesens durch den Meister geschah ganz instinktiv, ihm selbst (im Gegensatz zur Fünfstimmigkeit) nicht bewußt. Er stellt sogar seine Weise der italienischen Musik gegenüber, im richtigen Gefühl ihrer germanischen und persönlichen Grundnote. In der Vorrede von 1576 spricht er von der „italienischen Lieblichkeit“, die sich anders gibt als die „teutsche dapffrigkeit“. Gewiß, seine Lieder sind weniger einschmeichelnd, schwerer und knorriger als so viele italienische Madrigale. Nur durch Unkenntnis der Lassoschen Chansons konnte Schneider (II, 360) dahin kommen, hier im allgemeinen „die Leichtigkeit des französischen Tonsatzes“ wiederzufinden. Im einzelnen findet sich allerdings die gesteigerte syllabische Deklamation seiner Chansonkomposition[1]).

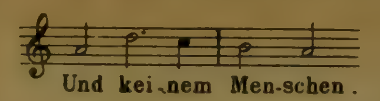
Unter sich sind die Stücke nicht gleichwertig. Schon Bohn hat auf die qualitativen Unterschiede aufmerksam gemacht, die sich je nach dem dichterischen Vorwurf in den Kompositionen finden. Seine Ausführungen bedürfen freilich der Ergänzung.

Am besten sind Lasso einerseits die reflektierenden, andererseits die Trink- und sonstigen humoristischen Lieder gelungen.

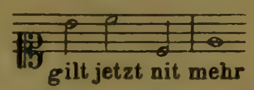
Die ernsten r e f l e k t i e r e n d e n nähern sich am meisten der Sphäre, in der sonst Lassos Schwerpunkt ruht. Andere also, wie V, 5 „Wem soll man jetzund trauen“, sind humorvolle Reflexionen. So ist es nicht merkwürdig, daß er gerade hier Stücke von eindringender Bedeutsamkeit schuf. Wie prächtig ist nicht IV, 5 „Was heut sol sein!“ In I, 6 „Die zeit so jetzt vorhanden

1) Noch weniger Blick zeigt Schafhäutl (Der echte gregorianische Choral, 1869, S. 91) mit der übrigens heute noch vielverbreiteten Anschauung, zwischen Weltlich und Kirchlich sei damals wenig Unterschied gewesen, „die Welt sang die weltlichen lustigen Lieder Lassos, z. B. Grüß dich Gott mein Mündlein rot usw., ganz in derselben Weise, in der sie z. B. ein Crucifixus in der Kirche hörte“.

ist" lautet der Schluß „vnd keinem Menschen vertraw auf Erden".



Da intoniert Lasso eine bedeutungsvolle Melodie, die er durch alle Stimmen leitet. Immer wieder erklingt aus Sopranen und Baß, aus Tenor und Alt die fast feindliche Warnung. In III, 8 „Der welte pracht" preßt der Sopran bei der Stelle „lob ehr noch kunst gilt jetzt nit mehr" das „gilt jetzt" heraus, um bei „nit mehr" tief herabzusinken usw.



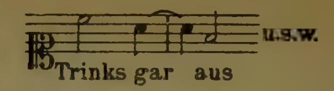
In ihrer Art nicht weniger genial sind die Trinklieder beschaffen[1]). Da ist Nr. I, 4 „Ist keiner hie, der trinkt mit mir". Der Schluß heißt „Jo, jo, weinlein herein, was soll vns der pfennig, wenn wir nimmer sein". „Jo, jo" gibt Lasso als drolligen Hymnus überwiegend in Minimen, „was soll vns der pfennig" aber lebhaft in Semiminimen; das schlendert so leichtsinnig daher, ungemein prägnant im Ausdruck des Textes und von größter Anschaulichkeit. Wie köstlich sind dann im nächsten Lied I, 5 „Der wein, der schmeckt mir also wohl"[2]) bei der Stelle „frischauf, es muß getrunken sein" die Stimmen gruppiert: die Oberstimme singt vor „frischauf", der Chorus fällt dröhnend dazu ein. In I, 12 „am Abent spat beim khielen wein" schlägt der Meister bei der Stelle „Auch ander saittenspiel dabei" aus dem geraden auf einmal in hüpfenden Tripeltakt um; man sieht die Fiedler förmlich vor sich, die sich anschicken, zum Tanz aufzuspielen. Auch im Gänselied Audite nova V, 5 macht Lasso den lustigsten Gebrauch vom Tripeltakt bei der Stelle „rupff sie, zupf sie, seud sie, brat sie, zreiß sie, friß sie". In III, 7 „So trinken wir alle" heißt es „Trink, mein lieber Dietterlein . . . Trinks gar auß".

---

1) „Die Trinklieder sind als echte Kneiplieder behandelt, kurz und sinngemäß deklamiert, ohne die üblichen Zutaten unsäglicher Textwiederholungen, von scharf ausgeprägter, bisweilen wohl auch herber Melodik, übermütig im Rhythmus und in der Anwendung gewagter frappanter ‚Harmonien" (Bohn a. a. O.).

2) Das Lied findet sich eingeätzt auf einer kunstvollen Tischplatte vom Jahre 1589, die heute das steiermärkische kulturhistorische und Kunstgewerbemuseum in Graz besitzt; v. Savenau hat wiederholt, zuletzt N. Z. f. M. 1905 No. 22/3 darauf aufmerksam gemacht. Über diese Liedertische und verwandte Arbeiten vergl. B. Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, München 1912.

Da geht durch Sopran und Baß der freundliche Zuspruch



usw. Zum Studium des Humoristischen bei Lasso sind diese Lieder weitaus die ergiebigste Quelle, und der anschaulichen Bilder bei ihnen ist kein Ende. Hübsch sagt Volbach[1]) vom Bauernliedlein IV, 9: „Man glaubt, das arme betrunkene Bäuerlein zu sehen, wie es umhertaumelt, umgeben von der Schar höhnender Buben, welche ihn immerfort necken. Da hebt eine Stimme die Frage an ‚Sollt der Bauer nit voll sein?' Und die andern stimmen mit ein, und die wacklige Figur auf voll gibt die Illustration dazu."

Hingegen stehen die Liebeslieder entschieden zurück; es fehlt ihnen das Zarte, Duftige, die holde Schlichtheit und Natürlichkeit. Und das Manko begreift sich wohl, wenn man Lassos italienische oder französische Liebeslieder betrachtet; mit seiner kosmopolitischen und im besten Sinne des Wortes raffinierten Natur empfand der Meister Liebe in der Hauptsache (ich denke natürlich nicht an die Villanellen) petrarchistisch, spirituell-sinnlich und vertiefte auch das französische Gefühl durch eine germanische Note, wie z. B. sein köstliches Chanson „Je l'ayme bien et l'aymeray" erweist. Aber die spezifisch deutsche, schlichte Innigkeit trifft er nicht, wirkt hier vielmehr unsicher, trocken und schwerfällig. Er vergreift sich in den Mitteln, gibt Dinge schwerblütig und lehrhaft, die natürlich, einfach und herzlich behandelt werden sollten. In diesen Fehler ist er auch am Schlusse des kleinen Naturbildes „Wohl kommt der Mai" verfallen, indem er sich auf einmal in die ihm so geläufige Synkopierung verrennt, wozu der schlichte Text „Deß freuet sich ganz manigfalt" nicht den geringsten Anlaß bietet. Man kann die Stelle bei delikater Ausführung natürlich mildern, aber nicht völlig retten.

Mit Übertragung des Madrigalstils erfuhr das deutsche Lied auch noch andere durchgreifende Veränderungen. Die neue Satzart hatte eine ganz andere Textbehandlung im Gefolge, die nun,

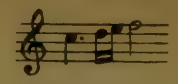
1) N. Z. f. M. 1888 S. 149 ff.

der zusammenhaltenden Tenorzeilen entratend, beliebig durch Wiederholungen ausgedehnt werden konnte. Lasso hat davon keinen besonders übertriebenen, aber gelegentlich doch recht reichlichen Gebrauch gemacht. Ferner wurde das im italienischen Gebilde so beliebte malerische Wesen bedeutend gesteigert. Wieder lassen sich dabei eine spielerische Anwendung und eine solche mit reizvollem Ausdruck in Begriff- und Wortmalerei unterscheiden. Man vergleiche[1]: I, 8 Im lant zu Wirtenberg („große klag“, „der richter lacht“ die Sextakkordgänge); I, 14, zweiter Teil („der sing mit mir“ kolorierte Gänge); I, 15 Am Abend spat („damit man rumb mög springen“); II, 12 Es jagt ein Jeger vor dem Holz („er that sein hörnlein blasen“ Imitation des Hifthorns); II, 14 Ich hab' dich lieb („mein hals ist rauch“ Koloratur, gorgia; „hals“ ist auch in den Briefen Albrechts V. der Ausdruck für die Gesangstechnik der Sänger); III, 2 Ich armer mann („im hader stehen“ Rhythmik); III, 3 Welt, gelt, dritter Teil („dahinden“, „empfinden“ Zusammenklang g a b); III, 4 Mit Lust thet ich ausreiten („singen“ kolorierter Gang im Quintus; „drey vögelein“, „drey Fräulein“ dreistimmig; der andere Teil „das ein, das Annelein“ beginnt dann einstimmig; ähnlich Bd. XX S. 11 „Daniels knaben drey“ dreistimmig; ebenda S. 35 „gefressen“ Quartengänge); III, 6 Mein Fraw Hilgart, fünfter Teil („der bitter Tod“, b als Durchgang zu a moll); III, 8 Der welte pracht („Lob, ehr noch kunst“, figurierte Gänge über Orgelpunkt, ein ziemlich seltener Fall); IV, 3 Auß meiner Sünden tieffe, zweiter Teil („Herr, so ists verloren“, Alt h-gis, Sprung in die große Sexte); dritter Teil, Anfang („Allein Gott ich vertrawe“, je zwei Noten nacheinander in den einzelnen Stimmen; derartiges erscheint uns heute albern und unwürdig); ebenda („biß in die finster nachte“, tiefe Lage der Stimmen); IV, 10 dritter Teil „da liegt er still“ stillliegender Baß auf c durch 5½ Abschnitte; vorher „blitz“ Oktavensprung; V, 4 Es thut sich als verkeren (wechselseitige Umkehrung von Sopran und Alt, Tenor und Baß)[2];

1) Auf einige Beispiele hat schon F. Volbach a. a. O. aufmerksam gemacht; vergl. ferner Schwartz a. a. O. S. 20 ff., Bohn a. a. O. S. 191; Witt, M. f. M. 1870 S. 34. Noch Graun malt im „Tod Jesu“ das Wort „Frevelthat“ („Zur Frevelthat entschlossen“) durch offene Quinten. cf. dazu Zelters Brief an Goethe vom 18. April 1823.

2) Schon erwähnt bei Schneider a. a. O. II, 253.

ebenda („Die Henn kråt vor dem Hahn“



durch alle Stimmen als „Krähmotiv“); V, 5 Wem soll man jetzund trauen („ist das nit gemischtes Trank“, wiederholt h nach b, fis nach f); V, 6 Audite nova (Nachahmung des Gansgeschreis); VII, 4 O Mensch gedenk („Dein Schand vnd sünd“, Härte); ebenda, zweiter Teil (vil lenger seyn“, lange Gänge); VII, 6 In vil Trübsal, zweiter Teil („die Feind zu schlagen“ Zusammenklang b a g).

Noch manches wäre im einzelnen über die Stücke zu sagen. Eine kleine Anzahl (I, 10, 15; III, 11) sind Strophenlieder: Repetitionsgruppen finden sich u. a. in II, 3, 4, 8, 11; III, 9; IV, 2, 4, 5, 8, 9; VII, 6. Wie hübsch ist in I, 8 zweiter Teil bei der Frage des Richters die Ligatur (als Frage) im Tenor; auf das Leitmotiv in II, 1 „mein Mann der ist in krieg zogen“ hat R. Schwartz (a. a. O. S. 19 ff.) mit Recht aufmerksam gemacht; ähnlich ist in IV, 2 mit den Worten („das hab ich wohl erfahren“) ein Thema durch viele Teile festgehalten. Eine seltene Erscheinung bei Lasso ist der Quintsextakkord IV, 3 zweiter Abschnitt. Vergl. auch VII, 9 dritter Teil S. 140 Abschnitt 1 die frei einsetzende Sexte d.

Reich sind die Lieder an bemerkenswerten Zusammenklängen[1]). So I, 1 Abschnitt 5 Septakkord a c es g; I, 2 drittletzter Abschnitt übermäßiger Dreiklang b d fis; I, 14 Ander Teil Abschnitt 27 ff. wiederholt Vorhalt mit der Auflösungsnote gleichzeitig (kommt auch sonst öfter bei Lasso vor); III, 3 dritter Teil bei „dahinden“ g a b gleichzeitig in enger Lage; III, 5 Schluß die interessanten, kernigen Sequenzen; VI, 6 Schluß „in dieser fehrlich böser zeit“ wieder g a b in enger Lage; VI, 13 Abschnitt 8 Sekunde als Durchgang. Ein Studium für sich ist das rhythmische Wesen der Lieder, wie überhaupt das Thema „Lasso als Rhythmiker“ einmal gesonderte Behandlung verdiente; auch hier steht unser Meister in der vordersten Linie und kann sich neben Beethoven und Brahms sehen lassen.

1) Hiergegen ist die Bemerkung Schneiders (a. a. O. II, 360) „in harmonischer Beziehung ist es besonders die Chromatik ... wodurch er über seine Vorgänger im Liede hinausgeht“ ganz unzutreffend.

Bei dem Erfolg unserer Lieder ist es begreiflich, daß sie anderen Musikern wiederum als Vorlage für Bearbeitungen dienen mußten. Darunter sind die merkwürdigsten jene (s. o.) von Orlandos Schüler Anton Goßwin, der 1581 seine Sammlung dreistimmiger Lieder vorlegte mit einer Bemerkung in der Vorrede, daß es sich um die von Lasso 1567 fünfstimmig komponierten Lieder handle[1]). Diese Bemerkung ist von Bohn (a. a. O. 187) dahin interpretiert worden, Goßwin habe Lassos fünfstimmigen Satz dreistimmig arrangiert, obwohl Eitner a. a. O. bereits vollständig zutreffend mitgeteilt hat, daß Goßwin lediglich Lassosche Motive benutzt und auf dieser Grundlage die Lieder neubearbeitet habe. Arrangements liegen vor für Laute und Orgel. Ich erwähne nur einige Beispiele von gedruckten Tabulaturen[2]). Für Laute (deutsche Tabulatur) gesetzt edierte 1572 Bernhard Jobin zu Straßburg in seinem „ersten Buch Newerleßner, fleissiger ettlicher viel schöner Lautenstück" Ist keiner hie, Der wein, der schmeckt mir also wol und Im Meyen. Bearbeitungen für Orgel[3]) finden sich in E. N. Ammerbachs „New Kvnstlich Tabulaturbuch", Nürnberg 1575, nämlich (außer lateinischen Gesängen des Meisters) von Vater vnser im Himelreich, Frölich zu sein, Im Meyen, Der Mey bringt vns der Blüten viel, Vor zeiten was ich lieb vnd wert, Willig vnd trew, Ich weis ein hübsches Frewlein, Es jagt ein Jeger; dann in Bernhard Schmids „Zwei Bücher Einer Neuen Kunstlichen Tabulatur auff Orgel vnd Instrument", Straßburg 1577. Das erste Buch enthält wieder zahlreiche Motetten, das zweite folgende Nummern: Vater vnser im Himelreich, Ich Rief zu dir Herr Jesu Christ, Frölich zu sein, Im Meyen, Thu auf den Rigel von der Thür, Ein guter wein ist lobenswerd, Der Wein, der schmeckt mir also wol (außerdem an Chansons: Susanne ung jour, Vrai dieu disoit, Avecque vous, Bon jour mon cœur, Las Voules vous, Monsieur l'abbé). In Jakob Paix' „Schön Nitz vnnd Gebreuchlich Orgel Tabulaturbuch" Lauingen 1583 finden sich, wieder neben Motetten und Chansons (Le departir, Elle s'en va de moy, Je ne veulx n'en, Monsieur l'abbé,

---

1) „Hab derwegen des fürtrefflichen, weitberhümbten vnnd kunstreichen Herren Orlandi de Lasso, meines lieben Preceptoris, ersten theil Teutscher Lieder, durch je mit fünff stimmen componirt, etlichen furnemen Personen zu gefallen mit dreyen stimmen gesetzt."

2) Vergl. dazu Eitner, Quellenlexikon VI, 66.

3) Orgelbearbeitungen anderer Lassoscher Kompositionen s. A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884 S. 77, 135.

Bon jour mon cœur) Susanna frumb, Ist keiner hie, sowie Im Meyen. Diese Beispiele mögen genügen. Es bedarf nur eines Blickes in die bibliographische Literatur, um innezuwerden, wie häufig die Vokalsätze unseres Meisters für die Instrumentalmusik der Zeit transkribiert wurden (cf. z. B. Maiers Katalog der Münchener Handschriften Mss. 264, 265, 1640, 1641, 266, 1627)[1].

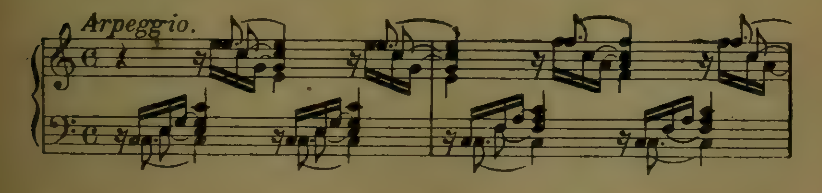
---

1) Das Verzeichnis einer imposanten Kollektion gedruckter und handschriftlicher Lauten- und Orgel-Tabulaturen mit zahlreichen Stücken Lassos legt Liepmannssohns Antiquariat in Berlin soeben in seinem Katalog 175 vor.

Zur älteren italienischen Klaviermusik[1])

Nach der allgemeinen Annahme galten die Leistungen der italienischen Musik für Tasteninstrumente in der Epoche zwischen Frescobaldi und Domenico Scarlatti für wenig ergiebig. Nur Pasquini wurde geschichtlich und künstlerisch größere Bedeutung zuerkannt, im übrigen sollte Italien auf diesem Gebiet mehr oder minder versagt haben, bis mit Domenico dann die neue Ära beginnt. Nun hatte freilich vor einigen Jahren J. S. Shedlock neuerlich auf Alessandro Scarlatti hingewiesen[2]) und 12 Hefte seiner Klavier-Orgelmusik vorgelegt[3]). Wenn nicht alles täuscht, ist dieser Hinweis aber nicht genügend beachtet worden, während die Verbreitung der Ausgabe durch den übermäßig hohen Preis wenigstens der ganzen Publikation — sie kann auch in einzelnen Heften bezogen werden — jedenfalls erschwert wurde.

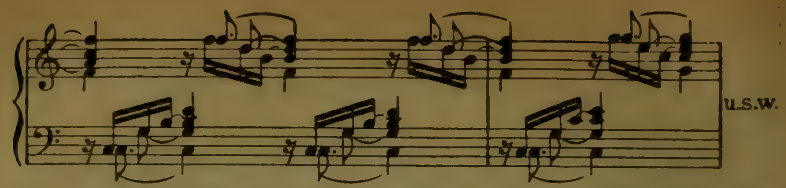
Wer in der Welt der Veracini sen., Corelli, dall' Abaco und in der italienischen Oper jener Zeiten ein wenig zu Hause ist, mochte es freilich von vornherein als unwahrscheinlich empfinden, daß gerade die Tastenmusik dieser Epoche so stiefmütterlich weggekommen sein sollte. Diese Zweifel wuchsen beim Schreiber dieser Zeilen, als sich eines Tages ein lieber, alter Freund, der ausgezeichnete Pianist und Musiker Giuseppe Buonamici aus Florenz, bei ihm an den Flügel setzte und folgendes zu spielen anhub:



1) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1918.

2) Sammelbände der I. M. G. VI (1904/5), S. 160 ff. The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti. Nachtrag S. 418 ff.

3) Alessandro Scarlatti. Harpsichord & Organ Music. London, Bach & Co. Subskriptionspreis 31½ sh., Buchhändlerpreis 3 Pfd. St. Die Follia-Variationen der letzten Toccata hatte schon A. Longo bei Ricordi veröffentlicht.



Es ist der Anfang einer Toccata[1]) des Cavaliere Azzolino Bernardino Della Ciaja di Siena, seinem Op. 4 entnommen: „Sonate per Cembalo con alcuni Saggi ed altri contrappunti di largo e grave stile ecclesiastico per grandi Organi, in Roma ... 1727.“

Das Bestreben, zu Schöpfungen zu gelangen, ebenbürtig Corellis Op. 5, dall' Abacos Op. 1 und 4 usw., hat in der Tat auch die italienischen Klavier- und Orgelmeister geleitet, und es verlohnt sich zweifellos der Mühe, der Literatur dieser Epoche weiter nachzuspüren. Ich gebe hier nur einige Hinweise, gänzlich ohne Anspruch, den Gegenstand vollständig zu erledigen.

Der Ruhm, die ältere italienische Klaviersonate begründet zu haben, wird Bernardo Pasquini wohl verbleiben müssen. Die an sich schätzbare Sammlung, die um 1680 der greise Arresti in Bologna veranstaltete, ist für die große Entwicklungslinie nur von sekundärer Bedeutung. Die Hauptquelle für Pasquinis Orgel-Klaviermusik bilden bekanntlich die in Berlin und London erhaltenen Autographen, ihr Reichtum ist aber augenscheinlich noch nicht entfernt erschöpft. Pasquini stützt sich auf die Violinmusik, im besonderen den jüngeren Corelli[2]). An unmittelbare Übertragung von Violinsonaten in der Weise z. B., wie J. S. Bach seine Violinsonaten für Klavier arrangierte, möchte ich dabei weniger denken. Es gibt wohl Geigensonaten, z. B. dall' Abaco Op. 1, bei denen gesagt ist: a Violino e Violoncello overo Clavicembalo solo. Dieser Beisatz ist aber m. E., wie ich schon früher ausgeführt habe[3]), so zu deuten, daß hier der Continuo entweder von dem selbstverständlichen Cembalo mit Violoncello oder vom Cembalo allein auszuführen ist. Pasquinis Sonate begnügt sich mit wenigen Sätzen. Torchi[4]) teilt z. B. eine einsätzige Sonate mit, Weitzmann[5]) ein zweisätziges

1) Veröffentlicht mit der folgenden Canzone unter dem Titel: Preludio e Toccata von Giuseppe Buonamici. Firenze-Siena, C. Bratti & Co., 1912.
2) Seiffert, M., Geschichte der Klaviermusik, S. 278.
3) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. I S. XXXVI.
4) L' arte musicale in Italia, Bd. III S. 261 ff.
5) Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur, 2. Aufl., S. 307 ff. Übernommen von Pauer in Old italian composers, London, Augener, Bd. I S. 8 ff.

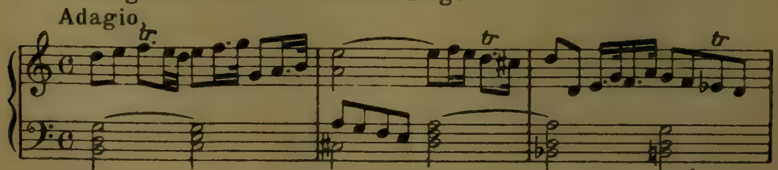
Stück. Der erste Satz ist eine verkappte kleine Toccata, der zweite führt die Überschrift „Pensiero" und wandelt ein knappes Motiv und dessen Umkehrung in freier Weise ab. Die Verbindung zu einem Ganzen wird, wie später auch z. B. bei Alessandro Scarlatti, deutlich gemacht durch das Wort „segue". Pasquinis Schüler Giovanni-Maria Casini, der auch zum bayerischen Kurfürsten Max Emanuel Beziehungen unterhielt, als Komponist ein klarer und sympathischer Kopf, hat 1714 ein ganzes Buch solcher Pensieri veröffentlicht, Op. 3[1]). Ein Pensiero gilt ihm gleich einer Sonata, die einzelnen Sätze nennt er Tempi. Er schreibt einen flüssigen, obzwar etwas weich klingenden kontrapunktischen Satz. Der Suite geht er aus dem Weg, das Ricercar und die Canzone sind sein Element, ungemein liebenswürdig gibt er sich im Siciliano. Bei der umfassenden Wirksamkeit, die Pasquini als Lehrer ausübte, würde sich wohl verlohnen, die Instrumentalwerke seiner Schule einmal systematisch zu untersuchen.

Einen anderen Weg als Pasquini ging Alessandro Scarlatti und nahm dabei im besten seiner bis jetzt zugänglichen Werke auch einen gewaltigen Aufschwung. Wer die erwähnte Shedlocksche Aufgabe aufmerksam durchsieht, wird gewahren, wie Ungleichwertiges darin enthalten ist. Geschichtlich ist die Entwickelung der lockeren Schreibart, die uns hier begegnet, jedenfalls durchaus interessant, und der künstlerische Wert einzelner Nummern, z. B. der a moll-Toccata Nr. 2, der Fuga 2$^{\underline{di}}$ tuoni, der Fuge S. 164, springt ebenso in die Augen wie das Kommendes andeutende Adagio S. 114 mit seiner Annäherung an das Rezitativ. Aber erst mit dem letzten Stück gelangen wir zur vollen Höhe: da steht eine große, fünfsätzige Toccata, aus dem Jahre 1723, also aus Scarlattis letzten Tagen stammend, eine Schöpfung, die ich nicht anstehe, zu den besten Werken der Klavierliteratur überhaupt zu rechnen.

Scarlatti verbindet in einigen Toccaten zwei bis sieben Teile oder Sätze. Die nicht nur mehrteilige, sondern mehrsätzige Toccata, wie sie weitere Kreise aus Buxtehude und Bach kennen — J. S. Bachs erste Toccata hat vier Sätze —, ist das Ergebnis einer wohl verständlichen Entwickelung. Je mehr sich die einzelnen Teile der Toccata zu festeren Gebilden kristallisierten, desto näher rückt die Toccata einerseits der Sonate, andererseits

1) Zwei Nummern bei Torchi a. a. O. S. 417.

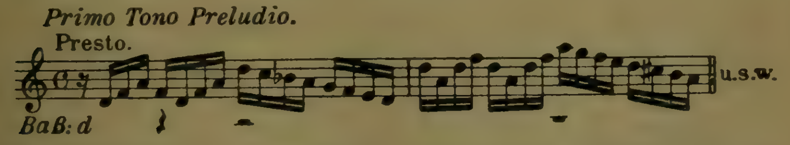
der Kombination: Toccata und Fuge. Die scharfe Profilierung der Glieder bei Froberger, dieselbe Eigenschaft und der Reichtum an Einzelgliedern bei Muffat sind zweifellos in der Vorgeschichte der Tastensonate als bedeutsamer Faktor in Rechnung zu stellen. Dabei wird die von Frescobaldi hergestellte innere Einheit, die wechselseitige Beziehung der Glieder, ihre Verbindung durch thematische und psychologisch-logische Zusammenhänge teils festgehalten, teils preisgegeben. Scarlatti zeigt eine ganze Reihe Typen. Er baut den Einzelsatz wieder mehrgliedrig auf, stellt in die mehrsätzige Form Gebilde ein, die mit den Grundelementen der Toccata: Laufwerk und Akkord, Passagen und Imitation oder Fugierung nichts zu tun haben, verwertet neue fertige, nicht aus diesem Material entwickelte Formen. Der Zusammenhang mit dem folgenden Satze wird gern durch das Wort segue (neapolitanisch siegue) auch äußerlich angezeigt. So hat Scarlatti in der 4. Toccata dem Hauptsatz ein Menuett angehängt, in der 5. eine Corrente usw. (Dieses Menuett versandet leider vom 13. Takt an und wird geradezu schülerhaft fortgeführt.) Aber nicht immer ist der Einzelsatz in sich beschlossen; beispielsweise leitet in der 8. Toccata der Hauptsatz über in eine Aria alla francese. Andererseits wird die innere Einheit des Ganzen völlig negiert, so daß der Spieler gar nicht mehr an den Vortrag des ganzen Stückes gebunden ist. Scarlattis Nr. 11 ist eine viersätzige Toccata; am Ende des 2. Satzes bemerkt der Komponist: „si può finire qui, o seguitare ad arbitrio come siegue." Die beiden Schlußsätze bringen dabei eine Partita alla lombarda und Fuge. Allmählich aber tritt auch bei Scarlatti das Bestreben wieder auf nach größeren Zusammenhängen und innerer Einheit. Die siebensätzige Toccata Nr. 15 (S. 101 ff.) bringt kein „buntes Vielerlei", sondern zielt energischer auf einen Bund wechselnder Stimmungen. Am Schluß des 2. Satzes verlangsamt sich die Bewegung und bereitet so das folgende Andante vor; der 6. Satz, das bereits erwähnte Adagio, ist ein ausgezeichneter Wegmacher für die folgende kleine fröhliche Fuge:



Fuga.
Allegro assai.

u.s.w.

Die Krönung aller zur Zeit vorgelegten Stücke aber bedeutet, wie gesagt, die letzte Nummer der Ausgabe. Die Toccata beginnt mit einem drangvollen, feurigen Preludio:



dann erklingt das wundervolle rezitativartige Adagio, von dem Shedlock (S. 174) die ersten Takte mitgeteilt hat, dann ein Presto und eine bedeutsam ausklingende Fuge, darauf wiederum ein überleitendes Adagio und am Schluß die Händel wohlbekannte Follia

mit 29 Variationen, deren sinnvolle rhythmische Gestaltung und Steigerung Shedlock zu Recht betont. Ein großer Zug durchpulst das Ganze, man verspürt die Kraft des Dramatikers, im Großen zu disponieren, das Werk ist von ungemeiner Geschlossenheit und hat bei entsprechendem Vortrag etwas Hinreißendes; man möchte nicht für möglich halten, daß nicht die ganze ernstere klavierspielende Welt sich bereits dieses Prachtstückes bemächtigt hat. Der Verbreitung in den historisch ungeschulten Kreisen kommt auch die merkwürdig moderne Gestaltung von Vorbereitung und Erfüllung zu Hilfe.

Der Hinweise auf J. S. Bach bei Alessandro Scarlatti sind mannigfache; Shedlock hat bereits die Parallele des Fugenthemas



mit dem der e moll-Fuge aus dem ersten Teil des wohltemperierten Klaviers hervorgehoben; auch das Fugenthema der d-moll-Toccata G. A. Band XV S. 269 wäre da zu nennen, es wäre hinzuweisen auf die schmerzlich-innigen Wendungen des ersten Adagios auch gegenüber dem Adagio der g moll-Toccata G. A. Band XXXVI S. 56 u. a. m. Dabei ist freilich zu bedenken, daß die Fuge des wohltemperierten Klaviers spätestens 1722 (das Präludium in kürzerer Fassung schon 1720) fertig war[1]), die fragliche d moll-Toccata spätestens 1717. Ob Alessandro Scarlatti über die deutsche Produktion jener Zeit auf dem Laufenden war, ist entgegen Shedlock schon für Pachelbel und Muffat zu bezweifeln, gegenüber Bach wohl zu verneinen. Gelegentlich mag er ja wohl durch deutsche Reisende, durch Pasquinis deutsche Schüler oder sonstige Übermittelung ein Stück oder das andere kennen gelernt haben; aber wo deuten die Bestände der italienischen Bibliotheken auch nur an, daß die Italiener damals aufmerksamer über die Alpen geblickt hätten? Lotti dürfte wahrscheinlich mit seinem Ausspruch: „la vera composizione si trova in Germania“ auch bei den meisten jener italienischen Kollegen Mißbehagen hervorgerufen haben, die Deutschland aus eigener Anschauung kannten.

Von der Shedlockschen Sammlung sind eine Anzahl Stücke dem Cembalo, andere der Orgel zugewiesen, bei anderen fehlt

---

1) Spitta, Ph., J. S. Bach I, 769 ff. und I, 392 ff. bezw. 403.

die nähere Angabe. Wie uns Seiffert dartat, hat ja in Italien die Gütergemeinschaft zwischen Orgel und Klavier länger gewährt als in Deutschland. Unser Hauptstück von 1723 führt die Überschrift „Toccata per Cembalo d'Ottava stesa"; ob damit eine bestimmte Festzeit gemeint ist, ob der Komponist an die „Königin der Strophen" (Hermann Lingg) gedacht hat oder ob die Bemerkung nur musikalische Bedeutung haben soll, läßt sich aus der Vorlage nicht entscheiden.

Die von Shedlock benutzte Handschrift ist Eigentum eines englischen Liebhabers (Mr. C. M. Higgs) und nach Dent[1]) „das wichtigste und maßgebendste Manuskript", das er für Scarlattis Harpsichord Music kenne. Nach dieser Probe ist gewiß befremdlich, daß die auch Dent[2]) noch unbekannt gebliebenen, aber bei Eitner und Shedlock angeführten weiteren Handschriften in Neapel, Mailand usw. nicht schon längst einer gründlichen Durchsicht unterzogen wurden.

Von Scarlattis Toccata in der entwickeltsten Form gilt, was Seiffert von Muffat sagte[3]), aber in viel stärkerem Maß: daß sich nämlich hier die Toccata der Sonata nähert. Was in diesem Zusammenhang Muffat gegenüber Kuhnau bedeutet, muß nun für Alessandro Scarlatti gegenüber della Ciaja in Anspruch genommen werden.

Das oben erwähnte Werk dieses Meisters enthält eine Sammlung künstlerisch und geschichtlich sehr bedeutender Klaviersonaten, sowie anhangsweise 18 Ricercari für Orgel, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, sowie ein Pastorale für das gleiche Instrument, ein originelles programmatisches Seitenstück zu den ähnlichen Gebilden von Pasquini, Corelli, Zipoli usw. Dies Opus 4 ist von der ersten bis zur letzten Note des Neudrucks wert. Die Gestaltung der sechs Sonaten im einzelnen ist die folgende:

Sonata I:	Toccata largo e tenuto	Sonata II:	Toccata
	Canzone		Canzone
	Allegro Tempo I		Tempo I Lento
	Moderato Tempo II.		Tempo II Allegro.

1) Alessandro Scarlatti, London 1905, S. X.
2) a. a. O. S. 231; Eitner, Quellenlexikon, Artikel Al. Scarlatti.
3) A. a. O. S. 245.

Sonate III: Toccata Canzone Tempo I Moderato Tempo II Non presto	Sonate IV: Toccata Canzone Tempo I Larghetto Tempo II Allegro.
„ V: Toccata Canzone Tempo I Moderato Tempo II Maestoso.	„ VI: Toccata Canzone. Allegro Tempo I Lento Tempo II Allegro.

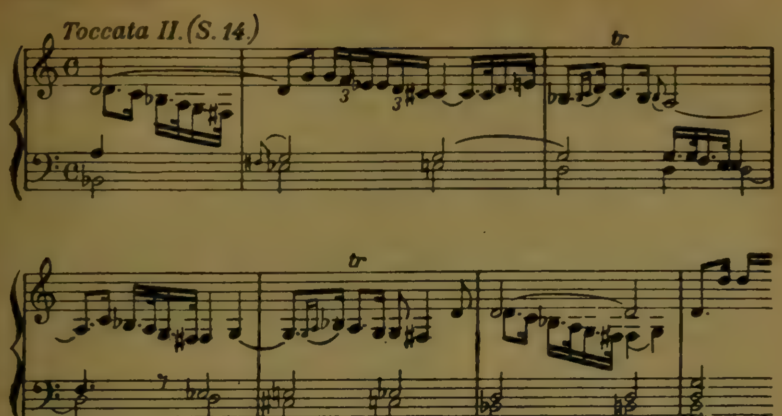
In der Anlage differieren also jeweilig nur die zwei letzten Sätze, wobei sich die überwiegende Neigung zeigt, an dritter Stelle einen langsameren Satz zu bringen als an der letzten; nur in der fünften Sonate ist das Verhältnis umgekehrt. Die Schlußsätze sind durchweg viel kürzer als die beiden ersten, auf die der Komponist das Hauptgewicht mit allem Nachdruck gelegt hat. Der Name „Tempo" ist also übernommen; er wird aber insofern anders gebraucht wie bei Casini, als er nicht auch auf den ersten und zweiten Satz angewendet erscheint.

Die Art der Toccaten und Canzonen bewegt sich im allgemeinen in der Entwicklungslinie Frescobaldi—Pasquini—Alessandro Scarlatti weiter und zeigt Berührungspunkte mit Griecos Intavolature per il cembalo[1]), sowie, und in stärkerem Maß, mit Zipolis Sonate d'intavolature per organo e cembalo, Roma 1716[2]).

Die Toccaten in Op. 4 sind wundersame Gebilde voll Phantastik, von oft kühner Harmonik, reich an innerlich erregten deklamatorischen, rhapsodierenden Stellen; andererseits geben sie sich tief träumerisch versonnen, und sie kommen nicht nur im vereinzelten Anklang, sondern in Ernst und Schmerz, Größe und Kraft J. S. Bach da und dort tatsächlich nahe. Kretzschmar hat einmal schön zur Charakterisierung von dall' Abacos Größe und Tiefe gemeint, er sei ein Italiener vom Schlage Dantes. Das darf auch von Ciaja gesagt werden. Wie die dritte Sonate träumerisch, weltenfern (ähnlich der fünften) beginnt und sich dann zu einem gewaltigen Gebilde gestaltet, mit imponierenden Baßfiguren und sonstigen prächtigen Eingebungen prometheische Stimmungen hervorzaubert, das läßt sich in Worten ebensowenig erschöpfen wie Ciajas eigenartige Offenbarungen tiefschmerzlicher

1) Einige Proben veröffentlichte Shedlock bei Novello, Ever & Co.
2) Farrenc, trésor Bd. XI, Paris 1869.

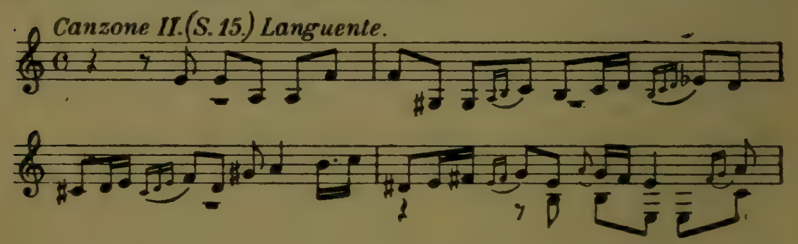
und mystischer Natur. Eine charakteristische Stelle mag als Beispiel dienen:



Diese Toccaten sind Musik von hervorragendem Wert; sie sind in der Tat ergreifend, aufwühlend und erhebend. Gleich denen Zipolis und Pachelbels verzichten sie auf das Fugato; sie sollten nach Ciajas Absicht ja gerade der folgenden freien Fuge, der Canzone, als Einleitung dienen, und in der Geschichte des Präludiums spielen sie eine ähnliche Rolle wie die Toccaten Pachelbels oder die Toccata-verwandten Präludien Kuhnaus und verdienen dabei einen Ehrenplatz. Die merkwürdige Verwandtschaft des 5. Stückes mit Bachs Präludium aufzuhellen, muß weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben. Vorerst läßt sich nur so viel sagen, daß Bachs Präludium bekanntlich schon 1720 in Friedemanns Klavierbüchlein stand, andererseits Ciaja vierzehn Jahre älter ist als Johann Sebastian und bereits 1700 mit Kompositionen hervortrat.

Die Canzonen zeigen gleichfalls Ciajas hochgemuten Geist. 1628 spricht Frescobaldis Schüler Grassi von den „heiteren Motiven" im primo libro delle canzone seines Meisters, 1645 sagt Fasolo in seinem Annuale vom Wesen der Canzonen: „sono di nature allegre". Von solch überlieferungsgerechter Fröhlichkeit läßt uns Ciaja freilich weniger gewahren; seine Stücke sind mehr kraftvoll als heiter. Das von Buonamici im Zusammenhang mit der C dur-Toccata neugedruckte Stück ist nicht das bedeutendste der Sammlung, aber das prächtigste in Betracht der äußeren

Wirkung. Von lebendigem Fluß sind sie alle und zeugen auch mit ihrer zu Anfang regelrecht fugierenden, in der Folge freieren Arbeit, mit ihren geistreichen Einsätzen, Kombinationen und Engführungen (z. B. im dritten Stück) von einem feinen Kopf und, wie die erwähnten Ricercari, wie die Wechselbeziehungen zwischen Singstimme und Continuo in Ciajas Kantaten, von bedeutendem Können. Die freieren Partien weisen deutlich auf Durantes Studii hin, vielleicht haben wir sie als deren Vorbild anzusprechen. Gedruckt sind beide Gruppen ja ungefähr gleichzeitig (Durante ca. 1730). Ciaja arbeitet mit einem oder zwei Themen; deren Erfindung ist überall gut (bei Nr. 3 befruchtet durch einen Sprung in die übermäßige Quarte); Nr. 2 stellt sich als mustergültiger Charakterkopf vor:

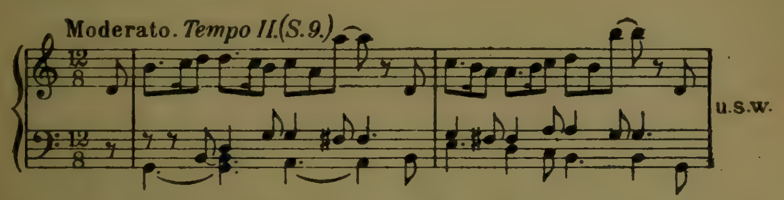


In ihrer klavieristisch aufgelockerten Art spielen sich die Canzonen sehr angenehm; daß Ciaja an ein zweimanualiges Instrument dachte, sieht man aus verschiedenen Merkmalen, insbesondere an sonst unmotivierten Rückungen in der melodischen Führung (plötzliche Fortsetzung in der oberen Oktave usw.). Die Stücke Nr. 1 und 5 beginnen mit dem bekannten Canzonenanfang der mehrmaligen Wiederholung derselben Tonstufe, dem „Starenlied" der Canzone, ohne davon ästhetisch Schaden zu nehmen, wie dies ja auch bei ihren zahlreichen, in gleicher Weise anhebenden älteren und gleichalterigen Schwestern keineswegs der Fall ist. Aus den andern Nummern ersehen wir, daß auch Ciaja nicht meinte, eine Canzone müsse unbedingt auf diese Weise anfangen[1]). Das ausgedehnteste Stück ist das letzte, in dem die Fuge nach einem wie all' ungarese anmutenden Zwischensatz nochmal anhebt.

Die jeweiligen zwei Schlußsätze der Ciajaschen Sonaten

1) Vergleiche Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte 2. Band, 2. Teil, Seite 130.
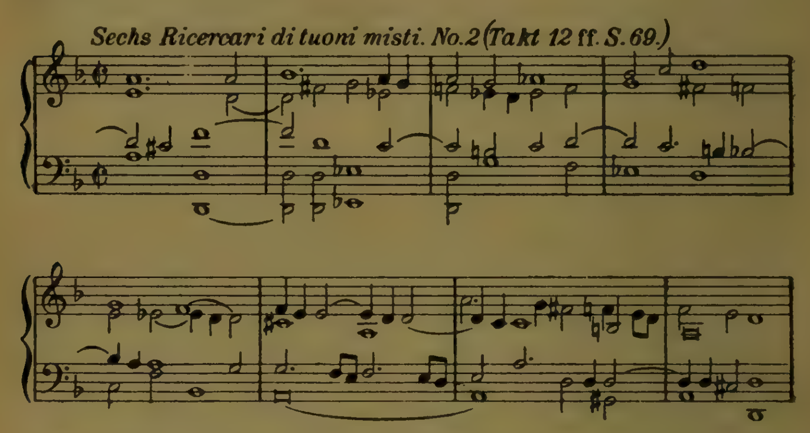
sind zwar nicht entfernt so wirksam wie die Toccaten und Canzonen, aber um so größer erscheint ihre historische Bedeutung. Denn sie bilden die nächste Vorstufe zu den „Exercicii" Domenico Scarlattis, und zwar insbesondere zu deren bei Seiffert[1]) beschriebenem zweiten, manchmal auch zum dritten Typus. Ihre Form ist zweiteilig, jeder Teil wird, wie bei Domenico Scarlatti, wiederholt; überhaupt zeigen sich nach Anlage und Mittelverwendung bei unserem Meister und dem jüngeren Scarlatti ähnliche Tendenzen sowohl in den Stücken von freier Gestaltung als in der Anlehnung an die überkommenen Tanzstücke, an die Allemande, Courante, Giga, Siciliano usw. Ihrer Erscheinung fehlt freilich die gesteigerte Leichtigkeit, das „scherzo ingegnoso" Domenicos, sie sind im allgemeinen altertümlicher, aber nicht entfernt steif und trocken. Einer der liebenswürdigsten Gedanken mag hier Platz finden:



Der Wirksamkeit dieser Gebilde nach den Toccaten und Canzonen steht im Wege das kleinere Genre und das Suchen nach Neuland; bei den vorangehenden Sätzen konnte sich Ciaja ausgiebig auf eine große Vergangenheit stützen; diese freien Klavierstücke, obwohl teilweise auf die Suite zurückweisend, sind Pioniere der modernen Sonatenform, ganz wie jene Domenicos, und eine Erweiterung des Sonata da camera-Prinzips in fortschrittlicher Richtung. Auch tonartlich hebt Ciaja diese Epiloge merkwürdig hervor; in der zweiten Sonate folgt dem zweiten Satz, der in a moll steht, der dritte in c moll, in der fünften Sonate steht der dritte Satz bei Haupttonart C dur in D dur. Wenn Poglietti vor eine Allemande, Courante und Sarabande eine Toccata und Canzone stellte, entstand ein anderes Gebilde als in unserem Falle. Poglietti verbleibt damit bei der Suitensonate. Ciajas Sonaten hingegen sind wahre Janusköpfe. Ciaja steht der modernen Bildung auch näher als Pasquini und Kuhnau; die Ent-

1) A. a. O. S. 423.

wicklung der Sonate rückt durch ihn in neues Licht, er bildet eine wichtige Station auf dem Weg, die mehrsätzige Sonate aus dem Bereich der Streichinstrumente herüberzuleiten auf die Tasten, und er übermittelt dabei auch bedeutendere künstlerische Werte, als in vielen Leistungen der nächsten Epoche, im Bereich der venetianischen Sonatistenschule seit Marcello, dargeboten werden. Besonders fesselt auch, wie schon angedeutet, seine vornehme, nachdenkliche und aparte Harmonik, für die wenigstens ein Beispiel hier noch Platz finden möge; mit diesem Sinn für Wirkung seltenerer und kühnerer Akkordverbindungen und Akkorde tritt er würdig den Tenaglia, Astorga, Alessandro Scarlatti, Lotti usw. an die Seite.



Auf Ciaja und erneut auf die Tastenmusik Alessandro Scarlattis hinzuweisen, war der Zweck dieser Zeilen. Den Gegenstand zu erschöpfen, lag nicht in der Aufgabe dieser kurzen Studie, noch, wie gesagt, in der Absicht des Verfassers. Ich freue mich aber, mit der Mitteilung schließen zu können, daß einer meiner jungen Freunde im Begriffe steht, Leben und Werke dieses ernsten Künstlers, gleich Abaco eines Spätlings in der beginnenden italienischen Decadence, auf meinen Wunsch zum Gegenstand einer umfänglicheren Untersuchung zu machen; auch Ciajas Kantaten und seine Kirchenmusik bieten bedeutende Leistungen.

Johann Kaspar Kerll[1])

Die bevorstehende Veröffentlichung von Werken Johann Kaspar Kerlls in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern“ mag wiederum eine einführende Mitteilung über diesen Künstler vor einem größeren Leserkreis rechtfertigen.

Kapellmeister Johann Jacob Porro, ein sehr verdienter Musiker, der seit 1635 die kurfürstliche Hofkapelle in München leitete, befand sich nach zwanzigjähriger Tätigkeit in schwankenden Gesundheitsverhältnissen. Seine Vorgesetzten machten sich mit dem Gedanken vertraut, daß nicht sehr lange mehr mit ihm zu rechnen sein möchte, und sahen sich rechtzeitig nach Ersatz um. Die Verhandlungen führte der Oberstlandhofmeister Graf Kurz, der bekannte Staatsmann, großenteils selbst und mit aller Vorsicht; denn die Musiker jener Tage zeigten nicht selten Talent und Neigung für diplomatische Geschäfte, und Kurz, der die politischen Wünsche der musikliebenden jungen Kurfürstin Adelheid bekämpfte, der Prinzessin aus dem Haus Savoyen, konnte nicht einen jeden brauchen. Zunächst dachte man an Francesco Boccalini, den Musiker eines Kardinals zu Rom, den der dortige Gesandte Crivelli empfohlen hatte. Das Engagement scheiterte aber an den Forderungen des Römers, und bald konnte Kurz an Crivelli schreiben, daß man des Francesco nicht mehr bedürfe. Damals verließ der Bruder der Kurfürstin-Mutter, welche gemeinsam mit Kurz die Zügel der Regierung in der Hand hielt, Erzherzog Leopold Wilhelm, Statthalter der Niederlande, seinen Posten und kehrte nach Deutschland zurück; mehr als Mäcen denn als Feldherr vom Glücke begünstigt, hatte er unter anderen Meistern der Farben und Töne — David Teniers der Jüngere war sein „Kammermaler“ — einem jungen Vogtländer seine Gunst geschenkt, Johann Kaspar Kerll. Dieser wurde nun Kapellmeister in München.

Münchener Neueste Nachrichten 27. Nov. 1901 Abendblatt.

Kerll ist am 9. April 1627 in Adorf geboren, wo sein Vater Organist war, studierte auf Kosten des Erzherzogs erst in Wien, dann bei Carissimi und wohl auch bei Frescobaldi in Rom. Hier veröffentlichte der bekannte Jesuit Athanasius Kircher — die Jesuiten interessierten sich ständig für Kerll, der zum Katholizismus übergetreten war — 1650 die erste Toccata des Dreiundzwanzigjährigen; sechs Jahre später stand Kerll an der Spitze der altberühmten Münchner Kapelle, und zwar bald, da Porro wenige Monate nach seinem Eintreffen starb, als alleiniger Leiter.

Kerll dürfte jedoch den Wünschen des Grafen Kurz nicht besonders entsprochen haben; Adelheid bezeigte ihm bald mehr „familiarité", als den Wächtern des spanischen Zeremoniells gefallen wollte. Indes hatte der junge Hofkapellmeister wohl keine starke diplomatische Ader. Ein großartiger Orgelvirtuose, über dessen Leistungen ganze Legenden entstanden, ein Kontrapunktmeister ersten Ranges, der sich an Aufstellung tonsetzerischer Probleme nicht genug tun konnte, ein leidenschaftlicher, gutherziger, aber auch stark von seiner Bedeutung überzeugter und gelegentlich in äußeren Dingen des Handwerks nachlässiger Künstler — so überliefert uns die Forschung seine Persönlichkeit.

Als Kerll in München eintraf, herrschte dort längst italienische Kunst. In Kirche und Kammer dominierten die Größen der gegenwärtigen wie vergangener italienischer Epochen, dazu hatte der Musiklehrer der Kurfürstin G. B. Maccioni München mit seiner „L'arpa festante" (1653) die erste Oper gebracht. Hofkapellmeister sein hieß damals vor allem Hofkomponist sein; diesem Amte ist Kerll getreulich und fleißig nachgekommen. Von seinen Opern können wir allerdings durch zufällige Angaben in den Textbüchern nur vier benennen: Oronte, Erinto, Le pretensioni del sole und I colori geniali; doch ist selbstverständlich, daß Kerll noch andere der vor 1673 in München gegebenen Opern und Ballette in Musik gesetzt hat. Leider sind all' diese Partituren verschollen; den Büchern nach zu schließen, waren sie in der Art der venetianischen Oper gehalten, eine Vermutung, welche durch den Stil eines völlig erhaltenen musikalischen Jesuitendramas bestätigt wird. Auch auf dem Gebiet der Instrumental- und Kirchenmusik entfaltete Kerll eine höchst bedeutende Wirksamkeit. Fünf Vierteljahre hatte ein Kopist zu

arbeiten, der nach Kerlls Weggang lediglich abschrieb, was die Münchner Jesuiten von seiner Feder besaßen. Von Instrumentalmusik kommen hier vor allem Toccaten, Canzonen usf. für Orgel und Klavier in Betracht, weit ausholende, glänzende Kunstwerke, unter italienischen Anregungen individuell geprägt. Neben Messen, Offertorien, Stabat Mater etc., die bald ihren Weg auf die fremden Chöre fanden (Dresden, Regensburg usw.), interessiert uns dann aus dieser Periode noch besonders eine umfängliche Sammlung geistlicher Konzerte für Solostimmen, Orgel und (gelegentlich) Violinen. Heinrich Schütz hat für diese Gattung in Deutschland am meisten getan, und auch in München waren seine Symphoniae sacrae nicht unbekannt. Kerll vermittelt uns hier auch die Kunst Carissimis' und vor allem eine Fülle schöner Gesangmelodien. „Delectus sacrarum cantionum" ist die Sammlung betitelt (München, 1669), offenbar eine Auswahl aus den von Kerll für die bedeutenden Gesangsvirtuosen der Münchner Kapelle geschriebenen Stücken. Wir können uns aus ihr die Leistungen dieser Künstler von den Sopran-Kastraten bis zu den altberühmten und damals wieder besonders vorzüglichen Bässen der Münchner Kapelle vergegenwärtigen.

Neben der Komposition nehmen natürlich auch Leitung und Verwaltung der Hofmusik Kerll sehr in Anspruch. Bald gab es Hofkonzerte in München, Starnberg und Schleißheim, so vor Kaiser Leopold und anderen Fürsten, bald solenne Kirchenfeste. Fremde Virtuosen kamen und gingen, junger Nachwuchs mußte herangezogen werden, manche Schüler hatte Kerll auch in Kost und Quartier. Dazu kamen Gutachten und Geleitsbriefe, die Oberaufsicht über die Instrumentenkammer und dergl. Charakteristisch für den Orgelmeister ist, wie viel neue Orgeln (sie waren teilweise transportabel) damals in wenigen Jahren für die Kapelle angeschafft worden sind.

Die italienischen Sänger, so wird erzählt, hätten schließlich Kerll aus München weggebissen, aus Neid, Mißgunst und Unwillen darüber, daß sie einem Deutschen unterstehen sollten. Aus Rache habe Kerll dann vor seinem Weggang ein Duett mit schweren Einsätzen oder, wie andere wollen, eine Messe in schwerer altertümelnder Notation gesetzt, eine missa nigra, welche Stücke die Italiener nicht hätten singen können, und so habe

der Meister seine Widersacher blamiert hinterlassen. Der zweite Teil dieser Geschichte ist teils falsch, teils unverbürgt, aber möglich, da wir das Autograph der missa nigra besitzen; der erste birgt zweifellos einen wahren Kern. Wir wissen, daß bei Kerlls Abgang (1673) die Autorität des Kapellmeisters untergraben war, wozu einerseits Gutmütigkeit und Schrullen, auch die eigene starke Meinung von seiner Person, andererseits die etwas schlampige Art, mit der er seine Kompositionen gelegentlich zu notieren pflegte, beigetragen haben kann. Auf solchem Hintergrund spielte sich dann ein nicht weiter aufgeklärter Einzelfall ab, über welchen Kerlls Kinder authentisch berichten: unser Vater verließ München „wegen eines von einem Italiener vnleiderlichen torto affrondirt".

Kerll gab in München eine einkömmliche Stelle auf. Ein großes Finanzgenie war er offenbar nicht, auch erschien alljährlich ein kleines „Kerllchen" in seinem Hause; die Akten berichten gelegentlich von Vorschüssen und Schulden, aber auch von eigenen Guthaben und von einer großherzigen Schenkung, welche er trotz erfahrener Unbill einer Witwe mit ihren Kindern machte. Kurfürst Ferdinand Maria erzeigte sich ihm gelegentlich in geradezu königlicher Weise freigebig; so in Zuwendung besonderer Gratifikationen bis zu Summen von 4000 und 6000 fl., und das neben einem ansehnlichen Gehalt und bei mancherlei Nebeneinnahmen in Geld und natura. Auch an Ehren fehlte es Kerll nicht, an Titeln, Privilegien und goldenen Ketten, die ihm Ferdinand Maria, dem Reichsadel, den ihm 1664 der Kaiser zu Regensburg verlieh. Mit einer „Conterfeit Büchse" und dem kurfürstlichen Bildnis stellte sich 1668 der Kurfürst von Sachsen ein; die Büchse war 150, das Porträt 5 Taler wert. Ferdinand Maria wußte auch, was er an dem Meister verlor; noch von Wien aus ließ er sich Kopien seiner Werke besorgen, und auch die Theatinerkirche ist 1675 unter den Klängen einer von Kerll ad hoc neu komponierten Messe eingeweiht worden. Erst nach längeren Verhandlungen, bei denen auch der Tod Carissimis zur Sprache kam, hatte im vorhergehenden Jahre der nunmehr als kurfürstlicher Resident zu Rom lebende Maccioni dem Münchner Hofe Ercole Bernabei als neuen Kapellmeister gewonnen.

Ob es nun die Wirkung jenes „Vnleiderlichen torto" allein, ob es nicht auch der eigene Wunsch war, mehr nur dem Orgelspiel und der Komposition zu leben, Kerll griff also im Herbst 1673 zum Wanderstab und war, wie wir wissen, im November in Wien. Hier wurde er Organist am Stefansdom, erhielt seit 1675 eine regelmäßige Pension vom Kaiser und wurde im März 1677 Hoforganist, freilich erst nach wiederholtem dringlichem Ansuchen. Trotz hübscher Einnahmen durch Unterricht, Gehalt und den Zinsen eines Münchner Lehens befand sich der Meister, wie wir wissen, doch hier fast ständig in Geldnot; dazu kamen mit Ende der 70er Jahre die gewaltigen Katastrophen, denen die Bewohner Wiens ausgesetzt waren, die Pest, welche eben ausbrach, da Kerll gerade von einer Reise nach Prag zurückgekehrt war, und die Belagerung der Stadt durch die Türken.

Wir besitzen Nachricht aus dem Jahre 1676, wie sich Kerll am 29. Oktober bei der (später wieder rückgängig gemachten) Verlobung der Prinzessin Maria Antonia mit dem König von Spanien habe auf der Orgel „zu großer Verwunderung (d. i. Bewunderung) aller Anwesenden" hören lassen. Neben dem Orgelvirtuosen kam aber auch hier der Komponist zu Recht. Musik für die Jesuiten und Orgel(Klavier)stücke, Messen und andere Kirchenmusik entstanden auch in diesen Jahren, darunter eigenartige Gelegenheitskompositionen: während der Pest schrieb Kerl die kunstvollen Magnifikat-Versetten der Modulatio organica, während der Türkenbelagerung die Messe in fletu solatium, sich und den Seinen zu Stärkung und Trost. Den Seinen: des Meisters Gattin (er hatte 1657 geheiratet) war damals schon tot; nun oblag ihm allein die Sorge für eine zahlreiche Familie. Sein Sohn Christoph hat sich später als Hoforganist in der Münchner Kapelle hervorgetan.

Die Zustände in Wien bei Aufhebung der Belagerung wie finanzielle Angelegenheiten in München, die seine Anwesenheit wünschenswert machten, führten nach zehn Jahren Abwesenheit unseren Künstler wieder über Linz nach München zurück; er blieb nun jedenfalls die meiste Zeit bis zu seinem Tode in der bayerischen Hauptstadt, wenn auch anzunehmen ist, daß er sich während der 80er Jahre gelegentlich nochmals auswärts (Wien, Augsburg) aufgehalten hat.

Die ersten Monate ging es Kerll in München schlecht, bis

der junge Kurfürst — Ferdinand Maria war 1679 der 1676 verstorbenen Kurfürstin nachgefolgt — Max Emanuel nachhalf, der ihn schon von früher her kannte. Künstlerisch trat der Meister bald wieder hervor, so 1685, da er Max Emanuels junger Gattin Maria Antonia bei ihrem Einzug in München seine modulatio organica überreichte, ein Hochzeitsgeschenk und zugleich eine Erinnerung an überstandene Gefahren. Denn Maria Antonia war seinerzeit selbst an der Pest erkrankt gewesen. Die modulatio erschien 1686 in München bei Michael Wenig; sie ist auch durch ihren Adnex wertvoll, ein Verzeichnis jener Orgel(Klavier)-kompositionen bis 1686, die Kerll als authentisch anerkannte. Heute ist in Bayern nur mehr ein einziges Exemplar dieses Werkes nachweislich. 1688 stach der Kupferstecher E. M. Amling zu München Kerlls Porträt; in den sprechenden Zügen erkennen wir leicht all' die Eigenschaften seines Charakters, welche auch die Forschung hervortreten läßt. Dem Bilde sind das (nicht ganz zutreffend ausgeführte) Wappen des Meisters, sowie Verse beigegeben, die später dem Verfasser von Kerlls Grabschrift zur Vorlage gedient haben:

— — — — — — — — —

Austriacas mulces aquilas, bavarosque leones,
Suspensos Italos, Teutoniamque tenes.

Im folgenden Jahre 1689 publizierte Kerll in München bei Johann Jaecklin das bedeutendste seiner Werke, nämlich eine Auswahl seiner vorzüglichsten Messen[1]), die er teilweise nach autobiographischen Gesichtspunkten zusammengestellt hat; die Schlußnummer, sein zweites Requiem, weihte er seinem eigenen Gedächtnis.

Kerll war der Lehrer bedeutender Künstler; vor allem kommen in Betracht aus der Wiener Zeit Pachelbel und Fux, in München Steffani und Murschhauser. Murschhauser, seit 1691 Musikdirektor an der Münchner Frauenkirche, war Kerlls letzter Schüler. Beim Unterricht bediente sich unser Meister eines von ihm schon in der ersten Münchner Periode verfaßten theoretischen Traktats; die Anschauungen dieser Kunstlehre lebten in Lehrbüchern fort, welche in der Folge seine Schüler verfaßten, begegneten aber,

1) Einer derselben entstammt das Thema der großen cis moll-Fuge in I. S. Bachs „wohltemperirtem Clavier".

wie andere Zeugnisse der älteren Musiktheorie, zum Teil nach kurzer Zeit dem Widerspruch der jüngeren Generation: Murschhausers, des Getreuen, Academia musico-poetica wurde von Mattheson ausführlich vorgenommen und in „drey Schneutzungen der melopoetischen Lichtscheere" jämmerlich zerzaust.

Kerll starb zu München am 13. Februar 1693 und wurde am 16. in der Klostergruft der Augustiner begraben[1]); sein Grabstein stand am Pfeiler der Bäckerkapelle in der Augustinerkirche, der späteren Zollhalle in der Kaufingerstraße. Der Stein ist zerstört; nach erhaltenen Aufzeichnungen war er mit Choralnoten und einer würdigen Inschrift geschmückt: „. . . Musices erat iste decus, traxit velut Orpheus alter Caesareas Aquilas, bavarosque leones etc."

Andere Werke als die genannten hat Kerll selbst nicht veröffentlicht. In fremden Drucken und besonders handschriftlich ist noch manches Echte und Zweifelhafte erhalten, noch mehr aber ist zugrunde gegangen, besonders an kleineren Kirchenkompositionen, von denen wir wissen, daß sie existierten. Immerhin besitzen wir noch genug, um Kerlls Künstlertum einigermaßen zu erkennen. Den Alten verdankt er die Tendenz, kontrapunktische Probleme aufzuwerfen, ein gut Teil seiner eigenen kompositorischen Technik, wie mittelbar auch Anregungen auf dem Gebiete der Tonmalerei. Als ein Neuerer erscheint er in seiner Stellung als einer der ersten Opernkomponisten deutscher Nationalität, aber auch auf dem Gebiet der Orgelmusik und des geistlichen Konzerts, hier „in der Absicht, die Melodie auch in der Kirche bekannter zu machen". Das Höchste aber hat er, wie erwähnt, in seinen Messen geleistet. Die besten derselben sind bedeutende Kunstwerke voll Weihe und doch dramatischen Geistes, von in moderner Weise gesteigerter Verwendung der Mittel, voller kontrapunktischer Künste und doch voller Poesie und Leidenschaft; mit Kruzifixus-Sätzen, welche erschaudern machen, mit wundersamen, innig-zarten Benedictus. Allein um ihretwillen schon verdient Kerlls Leben und sein Schaffen, dem auch Pasquini, Foggia und andere erlauchte Zeitgenossen Ehrerbietung zollten, der Vergessenheit entrissen zu werden.

---

1) Kerll wohnte 1660—74 in München in einem Hause, an dessen Stelle dann das Palais Törring erstand, Prannerstraße Nr. 25.

Zur Geschichte der Oper in Nürnberg

in der zweiten Hälfte des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts[1])

Seit durch einen Aufsatz von Nagel[2]) in weiteren Kreisen bekannt wurde, daß Kusser um 1697 in Nürnberg Opern zur Aufführung brachte, mag sich mancher Forscher der erneuten Erwartung hingegeben haben, die Stätte, an der Sachs und Ayrer, Harsdörfer, Klaj und Birken, Sigmund Gottlieb Staden, G. Walch u. a. schufen und wirkten, werde sich noch als ein für die Geschichte der älteren deutschen Oper besonders wichtiger Schauplatz enthüllen. Soweit mir das einschlägige Material an Textbüchern Musik, Archivalien und Literalien[3]) bekannt geworden ist, erfüllt sich diese Hoffnung zwar nicht in vollem Maße, immerhin aber kann sich Alt-Nürnberg auch auf unserem Felde sehen lassen; daß dem so ist, verdankt es vor allem der Tätigkeit des Organisten Johann Löhner.

Wie vorher fanden zu Nürnberg auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowohl im geschlossenen Kreise, insbesondere des Pegnesischen Blumenordens, als auch öffentlich musikdramatische Aufführungen statt. Als Theater dienten das Fechthaus, das Augustinerkloster und ein Proviantboden über dem Marstall. 1667 gelang es dann dem Direktor einer wandernden Truppe, Karl Paul, den Rat zu vermögen, das sogenannte Materialhaus zu einem „Komödienhaus" umzubauen, das in der Folge den Namen Opernhaus überkam[4]). Ob dabei auch die bereits von Harsdörfer verlangte Drehscheibe für den Hintergrund, die durch ihre Umdrehungen vier verschiedene Dekorationen

1) Archiv für Musikwissenschaft 1918.
2) W. Nagel, Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Akten, Sammelbände der IMG. 1908, S. 145 ff.
3) An neuerer Literatur vgl. F. E. Hysel, Das Theater in Nürnberg, Nürnberg 1863, und das Quellenwerk von Theodor Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der 2. Hälfte des 15. Jahrh. bis 1806, zuerst in der Zeitschrift der Nürnberger Altertumsvereinigung, dann 1900 bei Schrag in Nürnberg als Buch erschienen.
4) Hysel, a. a. O. S. 31; Hampe desgl. S. 128.

hervorzauberte [1]), zur Verwendung kam, vermochte ich nicht zu ermitteln.

Aufgeführt wurden teils die Schöpfungen einheimischer Dichter und Komponisten, teils fremde Arbeiten. Das erste Werk im neuen Haus scheint ein Ballett gewesen zu sein. Es hat sich wenigstens ein Buch erhalten: „Kurzer Entwurf eines anmutigen Kinderballets" [2]), 1668 erschienen und mit einer Anzahl von Abbildungen der Szene in schlechten Kupferdrucken versehen. Das Ballett brachten 67 Kinder, zumeist Jungen, darunter ein zwölfjähriger Johann Krieger (der Komponist ist bekanntlich 1651 geboren) zur Darstellung. Das Orchester bestand aus zwölf Musikern, Veranstalter des Ganzen war der Stadtmusikus Jakob Lang.

Als einheimische Dramen- und Operndichter finden wir u. a. Joh. Ludwig Faber, Christoph Adam Negelein und Christoph Fürer. Negelein, ehemals Kaufmann, der auch zum kaiserlichen Hofpoeten ernannt wurde, ist weiteren Kreisen durch seine Psalmdichtungen der „alten Zionsharfe" vom Jahr 1693 bekannt, die Johann Löhner mit Melodien versah. Er betätigte sich gelegentlich auch als Komponist (s. u.), war gleich Harsdörfer viel gereist und trat später zur katholischen Kirche über, übersiedelte auch 1700 „wegen unglücklicher Handlung" nach Wien, wo er 1701 starb [3]). Die Richtung dieser Dichter ist eine vorwiegend religiöse wohl unter dem Einfluß der Nürnberger Geistlichkeit [4]). Wir begegnen da Stücken wie „Herodes der Kindermörder", „Abraham der Gläubige und Isaak der Gehorsame", beide von dem Collega quintae Classis im Gymnasio Aegidiano Johann Ludwig Faber [5]) 1675 verfaßt. Letzteres Drama mit Musik ist ein kurzer Einakter mit den Personen: Gottvater, Abraham, Isaak, Sarah und erzählt in meist würdiger Sprache schlecht und recht die Geschichte der Opferung bis zum Eingreifen des Herrn, der dann vom Chor mit Lobgesang

1) Vgl. Harsdörfer, Gesprächspiele Bd. IV, S. 165 ff.; Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule 1847, S. 200, Anm.
2) Stadtbibliothek Nürnberg.
3) J. C. Wetzel, Hymnopoeographia oder Historische Lebensbeschreibung der berühmtesten Liederdichter, Herrnstadt 1719, Bd. II, S. 214; Goedeke, Grundriß, 2. Aufl., Bd. III, S. 228; Hampe, a. a. O. S. 141 ff. — Einen Porträtstich von Negelein bewahrt die Nürnberger Stadtbibliothek.
4) Der Geistlichkeit stand in Nürnberg auch die Zensur zu.
5) Vgl. über ihn J. C. Wetzel, a. a. O. Bd. I, S. 213; Joh. Herdegen, Historische Nachricht von deß löblichen Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang, Nürnberg 1744, S. 284; Allg. deutsche Biographie VI, 495; Goedeke, a. a. O. Bd. III, S. 116 und 226; Hampe, a. a. O. S. 142 u. 144.

und Halleluja gepriesen wird[1]). Derselbe Stoff „Abraham der Wundergläubige und Isaak der Wundergehorsame" wird dann in einem „Singspiel" des Pegnesischen Blum-Genossen Celadon, d. i. Negeleins, 1682 und 1684 im Pegnesischen Blumenorden in sehr erweiterter Behandlung vorgestellt[2]). Es handelt sich um ein fünfaktiges Schauspiel mit 21 Arien[3]) und neun instrumentalen Zwischenspielen („Hier wird musiziert"; „Hier wird zugezogen und unter einer Musik die Bühne in einen Wald mit Gebürg verändert"). Isaaks Opferung kommt erst im fünften Akt an die Reihe, die vorangehenden gelten vor allem den Beziehungen zwischen Abraham, Sarah und Hagar. Dasselbe Stück gelangte im gleichen Jahre, für den höfischen Zweck mit einem geeigneten Prolog und Epilog versehen und durch umfängliche Einschaltungen weiter ausgedehnt, in Coburg zur Darstellung anläßlich des Geburtstags der Herzogin Marie Elisabeth (27. Januar): „Der gehorsame Wunderglaube Abrahams in der willigen Opferung seines Sohnes Isaak . . . zur Bezeigung der hertzvergnüglichen Freude in einem Singe-Spiel auf dem darzu neubearbeiteten Schauplatz . . ."[4]). Später (s. u.) half dann die Coburger Bühne in Nürnberg aus.

1685 lernten die Nürnberger eine Tragico-Comedia „Das beneidete doch unverhinderte Ehrenglück des frommen und lieben Jacobs-Sohns Joseph" von Scheurer und Müller[5]) kennen, abermals ein Drama mit Musik, das einen Aufwand von 68 Personen und großen szenischen Apparat erforderte. Die Musik schrieb Lullys Schüler Johann Fischer, der damals als Hofmusiker zu Ansbach lebte. Auch 1696 finden wir ein geistliches Stück „Die Eroberung von Jericho unter Anführung des israelitischen Helden Josua".

Eine andere Richtung gab dem Nürnberger Bühnenwesen die Oper und das Eingreifen unseres Johann Löhner.

Die Hauptquelle über die Lebensumstände dieses Meisters

---

1) Stadtbibliothek Nürnberg (Will IV, 79).
2) Es liegt mir das Buch von 1684 vor, Stadtbibliothek Nürnberg. — Gottsched, a. a. O. II, 258 und I, 248; Will-Nopitsch, Nürnbergerisches Gelehrten-Lexicon, Altdorf 1805, Bd. VII, S. 15.
3) Davon war eine gedruckt, s. Hampe, a. a. O. S. 294.
4) Textbuch in der Herzogl. Bibliothek zu Koburg. Vgl. Konrad Höfer, Über die Anfänge des coburger Theaterwesens in „Aus den coburg-gothaischen Landen, Heimatblätter", Heft 7, Gotha 1910, S. 84. Den Nachweis dieses Aufsatzes verdanke ich Herrn Prof. Dr. Krieg in Koburg.
5) Stadtbibliothek Nürnberg.

bleibt nach wie vor der Bericht, den Mattheson von einem „geistlichen Correspondenten . . .", also wohl einem der Nürnberger Stadtgeistlichen, vielleicht Feuerlein oder Löhners Schwager Stephani, für seine Ehrenpforte empfing. Da heißt es[1]):

„Johann Löhner, Organist zu St. Laurentz in Nürnberg, dessen drey (sic!) gedruckte Wercke im musikalischen Wörterbuche [Walthers], aber sonst gar keine Umstände seines Lebens berühret werden, verdient doch wohl, daß man hinzusetze, er sey in Nürnberg 1645, den 21. Dez. gebohren, habe seinen Vater im 8 ten und die Mutter im 15 ten seines Alters verlohren, welche Waisenschaft eben kein geringes Ungemach mit sich führet.

Es ist ferner merkwürdig, daß er ein Zwilling gewesen, und doch sein Leben biß ins 60 ste Jahr gebracht; daß der berühmte Wecker seine Schwester zur Ehe gehabt und ihn in der Musik unterwiesen; daß er sich bey dem Rektor Gresmann in der lateinischen Sprache festgesetzet; eine Reise nach Wien gethan; bei seiner Rückkunfft den saltzburgischen Hof besuchet, und von dem Erzbischofe mit einem schönen Gnadenpfennig beschencket worden; daß er sich hierauf nach Leipzig begeben, um daselbst die sächsischen Tonkünstler zu hören; daß er hiernächst zum Organisten des Chors zu Unsrer lieben Frauen in Nürnberg, so dann zum H. Geist, und endlich, nach Lundsdörffer's Absterben, zu St. Lorentz, daselbst erwählet worden.

Zuletzt werden wir berichtet, daß er ohne Haushaltung, das ist, ohne Verheirathung, im ledigen Stande gelebet, welches mein geistlicher Correspondent ein elendes Leben nennet; bey zwey Jahren an Kräfften allmählig abgenommen; den Sonntag Lätare 1705. sehr matt aus der Kirche nach Hause geführet worden, und des Donnerstages darauf über 8 Tage, nehmlich den 2. April entschlafen, seines Alters 59. Jahr, 3. Monat, 3. Tage."

Aus der älteren Literatur und Archivalien läßt sich zu diesen Angaben noch einiges nachtragen. Über Löhners Beisetzung, um mit dem Ende zu beginnen, berichten die Nürnberger sog. Totengeläutbücher[2]) unterm 6. April 1705: „Der erbar und kunstreichen Johann Löhner, Stadt-Röhrenmeisters seel. hinterlassener Sohn oberhalb St. Lorentzen. Ist den 18. August 1707 im Invent. registriert worden." Ein Schwager Löhners, Georg Caspar Wecker[3]), war also sein Lehrer. Ein anderer (s. o.) der Pre-

---

1) Vgl. auch C. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang Bd. II (1845), S. 461; M. Seiffert, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrg. VI (1905), S. XXXIX.

2) K. Kreisarchiv Nürnberg. Vgl. auch A. Sandberger, Biographische Vorbemerkungen zu Johann Pachelbel, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrg. II, Bd. 1, S. XV/XVI.

3) J. G. Doppelmayer, Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 251; Mattheson, Ehrenpforte S. 390 ff.; Seiffert, Denkmäler der Tonkunst in Bayern a. a. O. S. XVI.

diger bei St. Sebald, Johann Carl Stephani[1]); dieser gibt dem „vielgeehrten Herrn Schwager" 1673 u. a. den Rat:

„Wer Rosen bricht, acht nicht der Dörner stechen."

Doch haben wir Belege, daß Löhner schon bald in Nürnberg die gebührende Anerkennung fand. Gleich 1670[2]) gab ihm Sigmund von Birken u. a. folgendes mit auf den Weg:

> „Demnach ist gegenwärtiger Geistlicher Arien und Singweisen Erfinder und Verfasser Herr Johannes Löhner billig zu loben, daß er also zeitlich anfähet, einer von den Teutschen Kindern Kohrah zu seyn und seine ergriffene Musik-Kündigkeit zu Gottes Ehre verwendend, die Blüt seiner ersten Jahre nicht der Eitelkeit wie die meisten thun, sondern der Ewigkeit aufopfert und ein Erd-Engel zu werden sich befleissiget. Gott, den er damit ehret, wird ihn wieder ehren, und ihn zu Wohlstand erwachsen lassen. Wie dann auch der Gottliebende Leser diese seine schöne Arbeit zu lieben sich angereget befinden und mehr dergleichen Andacht Früchte von Ihm zu kosten verlangen wird."

Auch Conrad Feuerlein, Prediger an St. Jakob, einer der führenden Männer, begrüßt hier wie 1673 in den „geistlichen Erquickstunden" Löhner aufs wärmste; Stephani rühmt („Singstunde" Bl. 6) seinen emsigen Fleiß; hochmögende Mitglieder des Rats interessierten sich schon damals für den jungen „Sing-dicht-kunst Beflissenen"[3]). Werden in der Folge die hervorragenden Musiker der Reichsstadt genannt, so darf sein Name nicht fehlen. In späteren Jahren gilt er als eine Größe.

> „Der Musicverstehende Leser beliebt zu wissen, daß der Weitberühmte Herr Johann Löhner, Organist der Spital-Kirche zum Heil. Geist alhier in Nürnberg zu diesen Psalm-Liedern eigene neue Sing-Weisen ausgefertigt, welche in Kurtzem, beliebt es Gott auf etlichen Bögen absonderlich gedruckt zu haben seyn und Gehör und Hertz nicht wenig ergötzen werden", schreibt Negelein 1693 in der „Zionsharfe"' (letztes Blatt).

In Löhners älterem Bruder Martin, geb. 15. Februar 1636, gestorben 2. Oktober 1707, stak ebenfalls ein Stückchen Künstler.

---

1) „Geistliche Singstunde" (1670) Bl. 5 und „Geistliche Erquickstunden" (1673 s. u.) S. 8b. In der Liste der Ratsmusiker erscheint Löhner zuerst 1679/80, vgl. Seiffert, a. a. O. S. XXIV.

2) In Löhners „geistlicher Singstunde: oder XXX Andacht Lieder von unterschiedlichen hohen und vornehmen Geistreichen und Gott-ergebenen Personen verfasset anjetzo theils mit einer Sing-Stimme, theils neben 5 Violen und dem Generalbaß componiret durch Johann Löhnern Musicae melopoeticae studiosum", Nürnberg bei Felsenecker 1670." Ich benutzte den Canto der Waisenhausbibliothek zu Halle (die Übersendung vermittelte mir freundlichst Herr Prof. Dr. Abert). Ein zweites Exemplar des Canto besitzt Herr Dr. Wolffheim in Berlin; vgl. Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes S. 128.

3) „Geistliche Erquickstunden" Bl. 1a.

Er übte den väterlichen Beruf aus und hatte dabei[1]) „in einem bei seiner Wohnung stehenden eingeschlossenen Platz allerley kleine Wasserwercke als Modelle von grosen gar schicklich angeordnet, darbey er alle, die solche ansahen, sehr vergnügte, da er unter andern durch den Trieb des Wassers absonderlich wohl praesentierte, erstlich wie Vulcanus mit seinen Gehülffen im schmiedten stark beschäftigt war; Ferner, wie ein Drach dem Herculi, so offt er ihme einen Schlag mit dem Kolben gab, Wasser ins Gesicht spiehe, überdem wie Actaeon aus einer Höhlen hervor trate, der Dianae, als sie sich mit ihren Nymphen badete, zusahe, welcher nachdem sie ihn mit Wasser genug gespritzet, alsdann mit Hörnern begabt umkehrte . . . Zuletzt wurde auch von ihme der Berg Parnassus mit den 9 Musen, die ihre Instrumenta bewegten, sehr künstlich angerichtet, welchem er noch eine Wasser-Orgel, die verschiedene Lieder spielte, beygefüget."

Löhner hat eine ganze Anzahl Opern geschrieben, so für Ansbach die „Triumphierende Treue" 1679)[2]) und angeblich auch eine „Lisylla". Nun ist, wie wir später sehen werden, Lisylla die Hauptperson in der „Triumphierende Treue". Die Oper wird also vielleicht geheißen haben „Lisylla oder die triumphierende Treue". Die Doppelbenennung findet sich schon im alten Ansbacher Inventar von 1686[3]). In Nürnberg erhielt Löhner mit Ratserlaß vom 23. November 1682[4]) die Erlaubnis „die aus dem italiänischen in das teutsche übersetzte musikalische comödi oder opera, wie es genennet wird [!]" aufzuführen. Dieser Beschluß betrifft Löhners Oper „Der gerechte Zeleucus"[5]). Als Vorlage benutzte unser Nürnberger Meister wohl zweifellos den „Seleuco" Minatos, der ursprünglich für Neapel geschrieben, dann von Sartorio für Venedig komponiert worden ist, und brachte seine Neuschöpfung also 1687 auf die Nürnberger Bühne. Im folgenden Jahre ließ er dann zu Kaisers Namenstag einen „Theseus" folgen. Die Spiel-

1) Doppelmayer, a. a. O. S. 306.
2) Gottsched, Nötiger Vorrat II, 52; Curt Sachs, Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Friedrich usw. Sammelbände der IMG. XI, 124.
3) Vgl. Hans Mersmann, Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte, Berlin (Leipzig) 1916, S. 12 und 17.
4) Hampe, a. a. O. S. 298.
5) „Der gerechte Zeleucus, ein italiän. Singspiel übersetzt und in die Music gebracht von Joh. Löhner, Organisten der Kirchen zum Heil. Geist in Nürnberg 1687"; Gottsched, a. a. O. I, 252. Die Darstellung geschah mit hohen Kosten durch die Truppe des Johann Christoph Götz (Hampe, a. a. O. 150, 299).

erlaubnis hierzu findet sich im Ratsverlaß vom 11. September 1688[1]):

„Johann Löhnern Organisten soll man verstatten, daß er die aus dem Italiänischen wohlübersetzte und von ihm componierte Opera, wonzu von Einigen Liebhabern die Unkosten hergeschossen worden, auff Künftigen Leopoldi, als Ihrer Kayserl. Majestät Nahmenstag vorstellen möge. Herr Baumeister." (Fehlt bei Hampe.)

Mit „Seleucus" und „Theseus" war die geistliche Richtung der Nürnberger Bühne verlassen, wenn sie auch, wie 1696 in der „Eroberung von Jericho" (Bibl. Weimar) gelegentlich wieder Geltung erlangt. In der Folge gelangen wir dann von den Renaissancestoffen zu germanischen. 1697 schrieb Negelein einen „Arminius, der teutsche Ertzheld"[2]), freilich unter Benutzung eines französischen Dramas, und im gleichen Jahre erscheint auf der Nürnberger Bühne ein „Alarich, vermittelst eines hochdeutschen Singspiels in Pulcheriam verliebet".

„Arminius" ist unter dem 16./26. Januar 1697 Kaiser Leopold gewidmet und bedeutet ein charakteristisches Zeugnis der Abhängigkeit unserer Literatur in jener Periode. Negelein hat das gleichnamige Drama „des berühmten neuen Frantzösisch. Tragödiant Campistron"[3]) zugrunde gelegt und im übrigen sowohl in den Versen als Arien „bald die Italiäner, bald die Franzosen (deren beyder Manieren ich nicht nur gelesen sondern auch auf ihren Bühnen gehört) dergestalt nachzuahmen sich befleissigt, daß ich verhoffe, es werden solcher Theatralischen Vorstellungen Erfahrene mir zuzugeben belieben, daß ich meinen Zweck, erstgedachte beyde in ihren Würden bleibende fremde Arten in meinem Teutschen miteinander zu vermischen, einigermaßen erreichet habe".

Er glaubt sich darin mangels einer richtigen deutschen Dramaturgie wenigstens durch Christian Weise bestärkt (Comödien-Probe, Vorrede de interpretatione dramatica § V), nach dem

---

1) K. Kreisarchiv Nürnberg, Ratsverlässe. An gleicher Stelle findet sich unterm 11. April 1689 eine trotz der guten Beziehungen Löhners zu einigen der Nürnberger Ratsherren erfolgte und nach Gebühr harmlos verlaufene Beanstandung unseres Meisters durch die Nürnberger Polizei registriert: „Johann Löhnern Musicum, welcher gestrigen Tags etwas betrunken in die Beeren Schanz gekommen, und die Wacht allda behörig nicht respektiret hat, darüber in Arrest herein auff die Haupt Wacht gebracht worden, Soll man über die von Michel Bratengeyer, Corporal deßwegen gethane Anzeig vernehmen, und wenn kein mehrer auff ihn zubringen, mit Warnung von dannen kommen lassen. Kriegsambt. Schöpfen."

Dem Vorstand des k. Kreisarchivs Nürnberg, Herrn Reichsarchivrat Dr. Altmann, sei auch an dieser Stelle für sein freundliches Entgegenkommen verbindlicher Dank zum Ausdruck gebracht.

2) Gottsched, a. a. O. I, 265.

3) Vorrede an den Leser.

„der der beste Künstler sey, der sich den notwendigen Umständen nach an keine Regul binde und gleichwol . . . Absurditäten zu vermeiden und zu verbergen wisse".

Daß sich Negelein an Campistron machte und nicht etwa an Corneille und Racine, hat nichts Auffallendes. Hatte dieser Dichter im damaligen Frankreich doch mehr Erfolg als selbst Racine. Auch Lessing und Schiller haben ihn bekanntlich noch benutzt [1]).

Das Beispiel, Campistrons Stück zu einem Operntext zu verwenden, fand in Italien Nachahmung. Campistron berichtet [2]), daß ein „gentilhomme de Florence, Academicien de la Crusca, traduisit cette Tragédie en Italien presque mot pour mot et en fit un Opéra, le quel fut representé pendant trois mois devant le Grand Duc de Toscane, dans son Palais de Pratolino [3]) avec un applaudissement generale". Es handelt sich um eine Oper von Pollarolo, die 1703 zu Pratolino gegeben wurde. In der gleichen Vorrede bekennt Campistron seine eigene Vorliebe für dies Werk, dem nach sentimens und grandeur wenig Theaterstücke an die Seite zu stellen seien, „principalment dans le second Acte, que je crois un des plus brillans, qu'on ait jamais vu sur la Scene".

Nach Negeleins Worten dürfte man immerhin noch eine gewisse Selbständigkeit bei seinem Opus voraussetzen. Aber die Vergleichung ergibt, daß es sich im Grunde auch hier nur um eine stark kürzende Übersetzung des Campistronschen Stückes [4]) mit beigefügtem Prolog und desgleichen Arien handelt. Negelein folgt Campistron Szene für Szene, behält die Personen bei, nur einigen gibt er andere Namen; sein ganzes Rezitativ ist dem französischen Vorbild entnommen, aus ihm ausgewählt. Auch bei den Arien sind häufig wenigstens Campistrons Gedanken benutzt; so sagt Varus IV/4:

„Seigneur, le temps divers fut changer de pensée."

Das benutzt Negelein zur Arie:

„Veränderte Zeit
Verändert die Leut";

1) Vgl. Curt Hausding, Jean Galbert de Campistron in seiner Bedeutung als Dramatiker für das Theater Frankreichs und des Auslandes, Leipzig 1903, S. 66 ff.
2) Preface zu „Arminius", Oeuvres 1750, Tome I, S. XIV.
3) Das Schloß lag etwa 3 Stunden nördlich von Florenz und ist heute zerstört.
4) Über dieses selbst vgl. Hausding, a. a. O. S. 14 ff.

oder bei Campistron V/6 meint Arminius:

„Le temps et nos respects le fléchiront pour nous."

Daraus macht Negelein:

„Die Zeit, wer nur Gedult will speisen,
Pflegt manche Aenderung uns zu weisen."

Was er selbst an Gedanken für die Arien beigesteuert hat, ist im Wert ungleich. Vielfach sind es banalste Betrachtungen, dürftig und spießbürgerhaft. Die Arien sind da und dort, bald häufiger, bald seltener in den Dialog eingestreut. Manchmal häufen sie sich zu Gruppen (II/2, III/2, III/6). In der Placierung steht Negelein ebenso wie vor ihm Löhner[1]) auf dem Standpunkt der gleichzeitigen Italiener, die er ja aus eigener Anschauung kannte: noch waltet nicht die Regel, daß der Szenenschluß mit einer Arie geschehen muß, sondern es folgen der Arie noch längere, öfter auch nur ganz kurze Rezitativstellen.

Auch der Prolog auf Kaiser Leopold bietet nur eine öde Reimerei. Das Beste, was Negelein hinzutut, bringt die Licenza:

Alle zugleich:

„Erfreu Dich, Teutschland! Der Himmel erweiset
Daß er Dein Besorger und Schutzherr noch heisset!
Die wütende Römer erlagen mit Schanden!
Ihr trotziger Feldherr ist nimmer vorhanden!
Kommt, last ihm, dem Himmel, mit Opffern uns danken!
Auch unserem Siegs-Glück erweitern die Schranken.
Ach! wollte der Himmel, wonach wir nun streben,
Uns redlichen Teutschen der Römer Reich geben [2])!
Auch solches erhalten, durch unsere Hände
Bis alles vergehet: bis an der Welt Ende."

Hunold urteilte über das Werk[3]):

„Es ist eben eine Opera, Arminius genannt, in Druck kommen, welche Negelein gemacht, von dieser machen die Nürnberger einen größeren Staat, als weyland Augustus von der Aeneide des Virgili. Als ich sie aber laß, kriegt ich die Colica davon."

Andere Zeitgenossen haben indessen Negeleins Tätigkeit auf diesem Gebiet geschätzt. Marperger[4]) nannte seine Verse „frey ungezwungen, moralisch und sehr viele gelehrte Realia in sich haltend". Auch Negeleins Berufung nach Wien erfolgte

1) In Löhners „Theseus" hat Akt I 16, II 13, III 16 Arien. Das italienische Libretto, dem Löhner folgt (s. unten), weist in Akt I 18, II 18, III 17 Szenen auf.
2) Das Ideal des Mittelalters.
3) Hunold, Die allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen, Hamburg 1712, S. 501.
4) Marperger, Erste Centuria gelehrter Kauffleuthe S. 90 ff.

hauptsächlich zum Zweck der Opern- und Oratorienübersetzung sowie als Theaterdichter. Darüber berichtet er selbst an Omeis in einem Brief aus Wien vom 12. Juni 1700[1]):

„Es sind dahier nur zween Hof-Poeten, welche von Ihro Kaiserlichen Majestät würkliches appointement genießen, nemlich Tit. Herr Donatus Cupeda, ein Italiäner, und ich. Jener hat sich das Jahr über mit den Erfindungen von 6. Italiänischen Opern und einen paar Operetten zu beschäftigen, welche sowohl als die Italiänische und lateinische Oratoria, so in der Fastenzeit vor Ihro Kaiserliche Majestät musiziert werden, so dann ich zu verdeutschen, auch dann und wann teutsche Theatralia selbst zu inventieren bekomme . . ."

Die Musik des „Arminius" stammt vielleicht von Löhner. Dafür spricht dessen führende Stellung in Nürnberg auf dem musikdramatischen Gebiet, auch der Umstand, daß er Negeleins „Zionsharfe" mit Melodien versah; dagegen, daß er sich nach der Art von Negeleins Verfahren beim „Arminius" das Buch hätte ebenso selber bearbeiten können wie bei „Theseus" und „Seleucus".

Im gleichen Jahre wie Arminius erscheint also auf der Nürnberger Bühne ein „Alarich, vermittelst eines hochdeutschen Singespiels in Pulcheriam verliebt mit großgünstiger Erlaubniß eines hochedlen Raths der des heil. Röm. Reichs freyen Stadt Nürnberg aufgeführt 1697[2]).

Gottsched[3]) bemerkt dazu:

„Es ist eine völlige Oper von 3 Aufzügen, mit 9 Personen, mit etlichen Wachen von gothischen und römischen Soldaten. Außer den obigen Hauptpersonen kommen Kaiser Honorius, die römische Kaiserin Valeria, ihr Prinz, und Torismond, ein röm. Feldherr vor etc. Der Verfasser ist nicht genannt. Die Opern, so in Nürnberg aufgeführet worden, sind sehr seltsam (!?). Es ist ein Vorspiel oder Prologus davor, darinn ein Chor, Fama und Echo sich hören lassen, z. E. der Chor und Fama fragen:

Stimme sag uns unverwirret,
Wer von uns hier unten irret?
Echo: Ihr und er irret . . .

Und kurz vorher:

Still, wer hat hier was zu schaffen?
Echo: Affen . . .
Vortrefflich!"

---

1) Vgl. Herdegen, a. a. O. 168 und 485 ff.
2) „Gedruckt allda und zu finden bey Chr. Sigm. Froberg." Ein Exemplar besitzt die großherzogl. Bibliothek in Weimar.
3) A. a. O. II, 263.

Die Handlung ist identisch mit dem 1686 zu Dresden gegebenen Alarico[1]). Mit dem Steffanischen Alarico in Balta hat das Werk nichts zu tun[2]). Wie ein Blick in die Personenverzeichnisse[3]) ergibt, handelt es sich um die 1685 zu Ferrara gegebene Oper Alarico, Re de Goti von Bassani[4]). Das Bologneser Textbuch derselben, dessen Angaben mir Herr Prof. Dr. Nef in Basel gütigst vermittelte, nennt folgende Interlocutori:

„Alarico, Re dei Goti;
Arsindo, suo Generale;
Onorio, Imperator di Roma;
Valeria, sua sposa;
Teodosio, Infante, Nipote di Onorio;
Pulcheria, sorella di Teodosio;
Torimondo, Generale d'Onorio, amante di Pulcheria;
Licinia, serva di Valeria;
Ergildo, servo di Alarico."

In Dresden hatte Christoph Bernhardi die Übersetzung geliefert. Der Nürnberger Text ist von Bernhardi völlig unabhängig, legt vielmehr eine neue Übertragung des italienischen Librettos vor. Irgendwelche Änderungen wurden dabei nicht vorgenommen, nur ein Prolog vorangestellt. Das Dresdener Buch ist ohne Prolog. In Nürnberg singen Chorus, Fama und Echo das Lob der Stadt und der Ratsherrn kündend:

„Daß in der Noris Staat
der Klugheit Hofstatt sey,
da die gesamte Musen-Reih
so manchen Mäcenat,
als viel man Mütter zählt im Rhat
bey dieser Stadt gefunden hat."

1698 erschien ferner „Die Glücklich wiedererlangete Hermione". „Alarich" und „Hermione" wurden zu Nürnberg durch Johann Sigismund Cousser[5]) zur Aufführung gebracht. Wie erwähnt, fand Nagel im Augsburger Archiv einen Brief Coussers,

---

1) M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Dresden 1861, I 288 ff. Ein Textbuch besitzt auch die gräfl. Bibliothek zu Castell.
2) A. Neisser, Servio Tullio . . . von A. Steffani, Münchener Dissertation 1902, S. 154; H. Riemann, D. T. B., Jahrg. XI, 2, S. XXII.
3) Das Dresdener teilt Fürstenau a. a. O. S. 289 mit.
4) Drama per Musica Da rappresentarsi in Ferrara il Carnevale 1685 Nel Teatro del Sign. Conte Pinamonte Bonacossi Da G. Steffano Dedicato All' Illma Sig. Marchesa Anna Maria Strozzi Bevilaqua. In Bologna per Gioseffo Longhi. Textbücher in Bologna, Liceo und in der Schatzschen Sammlung in Washington.
5) Vgl. Hans Scholz, J. S. Kusser, Münchener Dissertation 1911, S. 31 ff. Johann Christian Schieferdecker, geb. 1679, kommt wohl nicht als Komponist des Nürnberger „Alarich" in Frage.

in dem dieser um die Spielgenehmigung zu Augsburg nachsucht mit dem Bemerken, daß ihm „in des heyl. röm. Reichs Stadt Nürnberg gnädig und großgünstig erlaubet worden, einige in hochteutsche Sprach gebrachte Opern aufzuführen. Solche Zumahlen zu sambtlicher Spektatorum und Zuhörer, Besonders der Edlen Music ergebenen, guten Contento daselbsten öfters praesentiret worden".

Die Erlaubnis für Augsburg wird auch gewährt und dabei gesagt, daß dort „dise musicalische operen edtwas neues" bedeuteten. Damit steht freilich die weiter unten zu erwähnende Aufführung einer „Camilla" in Augsburg im Jahre 1690 in Widerspruch.

Das Nähere über diese Nürnberger Tätigkeit Coussers ist bei Scholz erzählt; zur „Hermione" kam der geniale Künstler vermutlich eigens von Stuttgart[1]), wo er sich mittlerweile niedergelassen hatte. Auch in Stuttgart hat er beide Werke aufgeführt; Hermione ist eine Oper Gianettinis, die 1686 auch in Braunschweig gegeben wurde. (Bekanntlich behandelt den Ermione-Stoff auch die in München 1680 zur Darstellung gebrachte gleichnamige Oper, Text von V. Terzago, Musik von G. A. Bernabei.)

In den Nürnberger Akten ist dann 1718/9 noch die Rede vom Gastspiel der Coburger „Operistenbande" unter ihrem Opernmeister Caspar Casimir Schweizelsberger aus Rosenheim[2]), dessen Name durch die Geschichte der Durlacher Opern wieder ans Licht gekommen ist[3]). Die Vermittelung besorgte der Nürnberger Kapellmeister Maximilian Zeidler, Pachelbels Nachfolger. Schweizelsberger führte vier Durlacher Opern auf:

1. Der verstellte Dorindo;
2. Lucretia;
3. Galathea (Acis und Galathea);
4. Die in ihrem Christentum standhaft gebliebene Märtyrerin Margaretha.

Außer zur „Galathea" sind, wie sämtliche Durlacher[4]), so auch die Nürnberger Textbücher erhalten[5]); der Inhalt der Nürn-

1) A. a. O. S. 33.
2) Hampe, a. a. O. S. 320 ff.
3) Vgl. die einschlägigen Arbeiten von Ludwig Schiedermair, Jahrbuch Peters 1910 „Zur Geschichte der frühdeutschen Oper" und Sammelbände IMG. XIV, „Die Oper an den badischen Höfen". Schweizelsberger war 1717 von Durlach weggegangen. (Im Juli 1708 übersiedelt er von Stuttgart nach Ansbach, s. Sachs, a. a. O. S. 137.)
4) Schiedermair, Sammelb. IMG. a. a. O. S. 391 ff.
5) Stadtbibliothek Nürnberg.

berger „Lucretia“ und „Margaretha“ wird bei Hampe mitgeteilt[1]). Die Nürnberger Libretti stimmen mit den Durlachern nur in großen Zügen überein. In „Dorindo“ sind z. B. Arien verändert, Intermezzi gestrichen und durch andere ersetzt. Statt des bayrischen Bauern (Durlach I/4) erscheint in Nürnberg eine italienische Einlage von Venus und Cupido:

„Infelice, credete
Viver lieti in piena calma“;

Der Brillenmacher des Durlacher Buches ist gestrichen, der italienische Mausfallenhändler und Scherenschleifer geblieben; er tritt sogar zweimal auf. Auch in der Nürnberger Fassung der „Lucrezia“ ist die Personenzahl reduziert; Arlechin, Lison, die Kupplerin Fusia, der Musikant Jucundus und der Koch Pancrassus sind ausgeschieden. Trotz der Einwirkungen der Zensur[2]) ist der Nürnberger Text immer noch reichlich mit unflätigen Stellen versetzt.

Die Musik zu „Acis und Galathea“ schrieb für Durlach der dortige Hofkonzertmeister Blintzig, zur „Lucretia“, vielleicht auch zu den anderen, Schweizelsberger. Erhalten ist nur die Musik zu „Lucrezia“ und von Schiedermair in den genannten Studien wiederholt besprochen worden. Gegenüber den überwiegend knappen und kurzen Arien Löhners hatten die Nürnberger nun hier deutsche Opern mit unter italienischem Einfluß verbreiterten Gesangformen, ein Weg, den Löhner selbst schon zu beschreiten begonnen hatte.

1720 hören wir auch von Beziehungen Reinhard Keisers zu Nürnberg. Keiser schreibt am 3. November 1720 an den württembergischen Minister Grävenitz, daß ihm die Nürnberger (mit seinen eigenen Kompositionen) „ein Douzeur gemacht“. Wie das zu verstehen ist, ist nicht ohne weiteres klar, und eine archivalische Notiz dazu ist wenigstens in den Ratsprotokollen nicht vorhanden; möglich, daß der Nürnberger Rat die Druckkosten für Keisers im gleichen Brief erwähnte „Kayserliche Friedenspost“ übernahm, die Kaiser Karl VI. gewidmet ist. Doch ist das Werk nicht in Nürnberg, sondern in Hamburg gedruckt.

---

1) A. a. O. 180 ff. Über die Durlacher Texte vgl. Schiedermair (Sammelbände IMG. XIV) zu Dorindo S. 391, Margaretha 394, Acis und Galathea 411, Lucretia 424 ff.
2) Hampe, a. a. O. S. 179, 322.

Inzwischen erfahren wir 1702 abermals von Übersetzungen zweier italienischer Werke durch den weitgereisten Christoph Fürer[1]), nämlich der „siegenden Stärke" und einer „Camilla, Königin der Volsker". „Camilla" ist die 1690 zu Augsburg „bey glorwürdigst und erfreulichster Krönung Ihro Majestät des Röm. Königs Josephi Anno 1690 zu Augsburg" gegebene Oper. Fürer verdeutschte sie „einer gewissen Person" zulieb. Beide Übertragungen sind enthalten in „Christliche Vesta und Irdische Flora. Oder Verschiedene theils aus fremden Sprachen übersetzte, theils selbst erfundene Geist- und Weltliche Teutsche Gedichte eines Mitglieds der Pegnesischen Blumen-Gesellschaft Anno 1702" (Staatsbibliothek München).

* * *

Zu Löhners dramatischer Musik sind mir folgende Quellen bekannt:

1. „Keusche Liebs- und Tugend Gedanken. In zwölff Arien mit einer Sing-Stimme und zwey Violinen verfasst von Johann Löhner. Cantus. Violine I u. II. Nürnberg, Gedruckt und zu finden bey Christoff Gerhard, Im Jahr 1680."

In der Vorrede sagt Löhner, daß seine Arbeit „meinsten Theils zu Hochfürstlicher Ergötzung in einem Sing-Spiel Gnädigst beordert worden".

Es schien von vornherein wahrscheinlich, daß hierbei nur die „Triumphierende Treue", Ansbach 1679, in Betracht kommen konnte. Mit „Theseus" haben die vorliegenden Arien nichts zu tun, „Zeleucus" aber leisteten sich die Nürnberger zu Kaisers Geburtstag, ganz abgesehen davon, daß diese beiden Opern also in die Jahre 1687 und 1688 fallen. Aus der Bestimmung für Ansbach und das Theater des Markgrafen Johann Friedrich (1667—1686) erklärte sich auch Löhners Widmung des kleinen Druckwerkes an diesen Fürsten. Für Zugehörigkeit zur „Triumphierenden Treue" sprach endlich auch der Text einiger Arien selbst. So Nr. V, Strophe 4 und 6[2]):

---

1) Vgl. über ihn Herdegen, a. a. O. 181 ff.; Allg. deutsche Biographie VIII, 208; Goedeke, a. a. O. III, 275 ff.; Hampe, a. a. O. 144, 169, 185. Goedeke sagt: „Seine Gedichte vereinigen den schwulstigen Ausdruck der Schlesier mit der Gedankenplattheit der Sachsen." Gottsched erwähnt auch eine „kleine Operette" Fürers.

2) Der bei Sachs a. a. O. S. 125 genannte Heichelin ist wohl der Dichter oder Bearbeiter (s. unten) des Textbuches.

„Nein ich will mich überwinden,
weil unmöglich Ihren Schein
hier an diesem Ort zu finden,
Ich will weisen treu zu sein.

Auch die Sonn soll ehr vergehen
und der gantzen Welt Gestalt,
selbst der Himmel nicht mehr stehen
eh die Treu in mir erkalt."

Oder Nr. VI, Strophe 1 und 7:

„Wer nur wie Eisen hält
wenn alles sinkt und fällt
wenn hoffen selbst vergeht
und Unglück uns besteht
der siegt doch endlich noch
am harten Liebes Joch
die treue Lieb belohnt
wenn alles nicht verschont
Sie macht den Göttern gleich
Sie findt ihr Himmelreich
in dem das sie verletzt
und endlich doch ergötzt."

Vollkommen klar wurde die Herkunft der betreffenden Stücke aber durch die Vergleichung mit dem unter Ziffer 2 genannten umfangreichen Fragment der „Triumphierenden Treue" selbst und dem Durlacher Textbuch der Oper, und zwar ergab sich, daß die ersten sechs Arien der „Keuschen Liebs- und Tugend Gedanken" mit Arien des Fragments übereinstimmen:

Nr. I „Du kleiner blinder Sohn" ist eine Arie der Lisilla, Akt I, Sc. 3;
„ II „Wer nur beständig liebt" der Venus, Akt I, Sc. 4;
„ III „Nun ist mein Freud entgangen" des Lisander, Akt I, Sc. 7;
„ IV „Hemme, wer da hemmen will" des Fatum, Akt III, Sc. 3;
„ V „Schertzet nicht, ihr Götter" des Philosander, Akt III, Sc. 7;
„ VI „Wer nur wie Eisen hält" desselben, Akt III. Sc. 8.

2. Handschriftliche deutsche Orgeltabulatur, den größten Teil der „Triumphierenden Treue" enthaltend.

3. Die Arien zu „Theseus", gedruckt Nürnberg 1688.

Die Orgeltabulatur befindet sich im Besitz der k. Regierungsbibliothek zu Ansbach. Das Manuskript (hochfolio) umfaßt 15 Blätter und ist in neuerer Zeit in einem blauen Umschlag derart geheftet worden, daß der Anfang der Oper auf Blatt 4 zu stehen kommt. Ich verzeichne im nachfolgenden, was sich außer den Musikzeichen im Kodex noch angemerkt findet:

[Blatt 1 richtiger Zählung] Vorspiel [der Anfang, bestehend in Gesängen der Venus, Cupidos, des Neptun, fehlt] Kunst, Gottesfurcht, Tugend.
Tugend. 2 mahl repete. Gottesfurcht.
[Blatt 1 a] Kunst. 3 mahl repete. Alle drey.
[Blatt 2] Actus 1, Sc. 1. Lisilla. Wer will, mag am Hofe leben.
[Blatt 2 a] Aria. Viol.[1]) Gute Nacht! O Vatter Herz. Violin. repetatur 7 mahl. Scena 2. Claudia. Ach Schönste wol gefunden.
[Blatt 3] Lisilla. Was hat Euch für ein geist? Claudia. O Seele!
[Blatt 4]: Violin. repete 4 mahl. Scena 3. Lisilla. repete 3 mahl. Scena 4. Cupido, Venus.
[Blatt 4 a] repete 5 mahl. Scena 5. Bauer vnd lisilla.
[Blatt 5] Scena 6. Lisander vnd Claudia.
[Blatt 5 a] Lisilla 2. Scena 7. Claudia, Lisander. Lisilla.
[Blatt 6] 3. repete 3 mahl. Scena 8. Drey Sirenen. repetatur 4 mahl. Scena 9. Claudia, Lisander Zu Schiff.
[Blatt 6 a] Scena 10. Cupido: Viol.
[Blatt 7] Actus 2, Scena 1. Anaxander. Das außgethane gilt [das bezieht sich auf eine gestrichene Partie].
[Blatt 7 a] Dies gilt auch. Scena 2. Cleander.
[Blatt 8] Cleobolus. Scena 3. Cleobolus. Anaxander.
[Blatt 8 a] Scena 4. Cleobl. gehet ab, holet die Kleider vnd ziehet sie dem könig an, gehet zum Zauberer. Der könig siehet zwey furien. Gehet noch mal hin, bringt die antwort.
[Blatt 9] Zauberer. Hierauf fängt er an allerley zu plappern vnd Possen zu machen.
[Blatt 9 a] Scena 5. Hier kommen 2 Geister, die um den König herumgehen vnd winseln. Ein Geist flicht durch die lufft, der König zittert, endlich komt ein Chor Götter, worunter Lisilla austritt, auf ihren Vatter zugeht. [Mit Bleistift:] O Kindt. Lisilla, der Zauberer vnd alles verschwindet, es entsteht ein Feuerregen, darunter ein Drach, welcher den Cleobul verringt, den König so erschreckt, daß Er zu boden fällt. Scena 6. Cleander.
[Blatt 10] Actus 3. Scena 1. Lisilla.
[Blatt 10 a] Scena 2. 2 Geister, Claudia vnd Lisander.
[Blatt 11] Scena 3. Fatum. repete 4 mahl. Scena 4. Lisilla.
[Blatt 11 a] Scena 5. 2 Soldaten.
[Blatt 12] Scena 6. Philosander. Scena 7. fällt um. Aria. repete 5 mahl. Scena 8.
[Blatt 12 enthält nur das Wort:] Soldaten [sonst leer].
[Blatt 13 leer, defekt].
[Blatt 13 a] 2 Vi. [durch Schadhaftigkeit des Blattes einiges von der Musik zerstört].

1) Die Violinen erscheinen stets bei den Ritornellen.

[Blatt 14] Scena 9. Philosander vnd Lisilla. Aria Wechselweiß. Philosander vnd Lisilla.
[Blatt 14 a] Viol. repete 3 mahl. Philosander. Lisilla.
[Blatt 15] Actus 4. Anaxander. Scena 2. Marschall.
[Blatt 15 a] Anaxander. Scena 3. Lisilla. Philosander.
[Der Schluß der Oper, bestehend aus dem Rest der Scene 3, aus Scene 4, 5 und 6, fehlt; im übrigen nur noch ein Teil von Scene 8 des 2. Akts.]

Diese Angaben gestatteten die Auffindung eines Textbuches, das für die Wiederherstellung der ganzen Oper unschätzbare Dienste leistet; es ist das bei Schiedermair [1]) beschriebene „die Triumphierende Treu, Auff dem Durlachischen Schau-Platz In einer Opera vorgestellet". Der Vergleich mit der Tabulatur zeigt nur geringfügige Abweichungen des Inhalts der Oper, zumeist Verlängerungen, die für die Durlacher Aufführungen (1714—16) vorgenommen wurden. So fehlt am Schlusse des 2. Aktes die Szene mit den zwei Bauern, dem Hofbedienten und dem Geist Cleobuls; Akt 3 Sz. 3 ist dem fünfstrophigen Gesang des Fatum noch eine weitere Strophe zugesetzt u. a. m. An Stelle des Bauern (Sz. 5 des ersten Aktes) der Tabulatur erscheint in Durlach ein Kohlenbrenner; daß das Vorspiel an beiden Höfen das gleiche war, beweist sein Inhalt, der auf die Vorgänge des Stückes Bezug nimmt, und die übereinstimmende Einführung der Tugend, Kunst und Gottesfurcht. Die Soli der drei allegorischen Gestalten fehlen in Durlach, der Chor wurde als je dreifach besetztes Terzett mit Hinzutritt von Venus, Cupido und „den vier [NB.] Grazien" gesungen.

Die Handlung der Oper ist kurz berichtet die folgende: Prinz Philosander und Lisilla, Tochter des Königs Anaxander von Sizilien, lieben sich. Ein gewisser Lisander sucht mit Hilfe des von ihm gewonnenen Rates Cleobulus die Vermählung des Paares zu verhindern und trachtet selbst, Lisilla zu gewinnen. Philosander wird vom Hofe entfernt, doch entflieht nun auch Lisilla in die Einöde und dann nach Marokko, wohin sich ihr Geliebter begeben. Beide kehren als Sklaven verkleidet an Anaxanders Hof zurück und werden dann vereinigt, nachdem Lisander und ihre untreue Zofe Claudia bei Verfolgung der Lisilla ertrunken, Cleobulus aber von einem Drachen getötet worden ist.

1) A. a. O. S. XIV, S. 401.

Ausführlicher über das Buch hat Schiedermair gehandelt[1]) und auch die Frage aufgeworfen, ob die Oper auf ein italienisches oder französisches Vorbild zurückgehe. Schiedermair will eher an eine Hamburger Vorlage glauben. Für ein italienisches Modell spricht die ganze Anlage, die Wahl der Motive und Schauplätze, sowie öfter der Wortlaut; Stellen, wie z. B. Akt II, Sz. 2:

(Cleander) „Die edle Palme wächßt, je mehr man sie beschwert"
(Anaxander) „Ein allzuscharffer Geist die Perlen auch verzehret."

wirken wie Übersetzung aus dem Italienischen.

Gegen ein speziell venetianisches Vorbild spricht u. a. freilich die vieraktige Anlage. Auch hat das Buch mit keiner der z. B. in den bekannten Textsammlungen von La Haye 1726 überlieferten französischen Opern zu tun.

Für eine Hamburger Vorlage käme nur das erste dortige Betriebsjahr in Frage; ein Blick in das Hamburger Repertoir von 1678 erledigt die Angelegenheit in negativem Sinn.

Eine Seltenheit bildet jedenfalls die Art der Überlieferung, die Intavolierung von Opernmusik. Kiesewetter verbreitet sich in seiner bekannten Tabulaturstudie[2]) über den Bericht von Caspar Prinz, nach welchem dieser sich das Fragment einer Adventskantate Telemanns kopiert hat, die in deutscher Tabulatur notiert war. Er meint, ex professo habe Telemann diese „lächerliche" Notierung jedenfalls nicht mehr betrieben, sondern wohl eher zur Übung „zum Behufe der Entzifferung vorfindlicher alter Überbleibsel dieser Notation" oder aus Verlegenheit „bey augenblicklichem Mangel rastrierten Papieres". Daß der Brauch, auch Kantanten in Tabulatur zu notieren, damals weit verbreitet war, daß auch J. S. Bach ihn übte, war Kiesewetter entgangen. Bekanntlich pflegten einzelne Organisten die Tabulaturschrift sogar bis Ende des 18. Jahrhunderts[3]), und in Löhners Zeit also ist die Orgeltabulaturschrift an sich noch allüberall geübt und keine Rarität; wohl aber, wie gesagt, ihre Anwendung auf dem Gebiet der dramatischen Musik, wo sie z. B. auch bei Steffani vorkommt. Der praktische Zweck, den Löhner mit der Intavolierung verfolgte, war wohl die Erstellung einer Begleitstimme, der Vorlage für die Generalbaßbegleitung zu Handen des zweiten Cem-

1) A. a. O. S. XIV, S. 401 ff.
2) Allg. musik. Zeitung 1831, S. 34 ff. (S. 74).
3) Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 17.

balisten[1]). Denn eine Partitur war vorhanden, sie ist im Inventar von 1686 angeführt (Mersmann, a. a. O., S. 17).

Löhners Text zu „Theseus“ folgt Aurelis Teseo fra li Rivali (Venedig 1685, Teatro S. Angelo). Mit Hilfe des italienischen Textes[2]), der gedruckten Ariensammlung[3]) und der Rezitativproben der Lisilla läßt sich das Werk des Nürnberger Meisters einigermaßen übersehen. Aurelis Buch war von Domenico Freschi komponiert gewesen; die Partitur Freschis scheint leider verloren, so daß wir auf eine Vergleichung beider kompositorischer Lösungen der Aufgabe verzichten müssen.

Teseo offenbart die Vorzüge und Schwächen Aurelis, dieses Typus des talentvollen Theaterdichters in einer dekadenten Periode. Anassa, Egla, Peribea und Jopa, vier von Theseus einst geliebte Damen, begeben sich nach Athen, wo der Held mit Fedra lebt, die ihm den kleinen Demofon geboren. Die Verschmähten nähern sich Theseus unter Verkleidungen: Anassa als Bettlerin, Egla als Pilgerin, Peribea als Nymphe, Jopa als Zigeunerin. Fedra errät in Anassa die vornehme Abstammung und lädt sie an den Hof, wo Anassa nun als damigella erscheint und zum Dank Fedra über ihre Beziehungen zu Theseus aufklärt. Auch Egla offenbart ihre Liebe; Fedra verlangt (II/12) von Theseus die Ehe, und Theseus verspricht sie ihr. Als Anassa dazwischentritt, nennt sie Theseus geistesgestört („Fedra, costei delira“); aber er hat Pech wie Don Giovanni, im Augenblick erscheint auch Egla. Doch Theseus ist nicht aus der Fassung zu bringen:

„De passati successi
Più memoria non ho.“

Als dann auch noch Jopa eingreift (III/3), wird es Fedra doch zu bunt; Jopa versucht Theseus zu töten (III/8), wird aber von Anassa und Egla verhindert. Schließlich versammelt Theseus alle vier Mädchen um sich (III/17) und verspricht zu ehelichen,

1) Bei der Aufführung der „triumphierenden Treue“ in Ansbach 1679 wird bemerkt, daß zwei Musiker „das fundament führen“ sollten, Löhner und Kinzl (Künstel). Sachs, a. a. O. S. 124.

2) Er ist Johann Georg III. von Sachsen gewidmet. Ein Exemplar konnte ich vor einigen Jahren für das musikwissenschaftliche Seminar der Universität München erwerben.

3) „XLIV Arien aus der Opera von Theseus. In Music gebracht von Johann Löhnern, Organist in der Kirche zum Heil. Geist, Nürnberg, Gedruckt bey Wolfgang Moritz Endtern im Jahr 1688.“ Ich benutze eine nach dem Exemplar der k. Bibliothek Berlin gefertigte Abschrift.

wer ihm die größten Beweise von Liebe gäbe. Fedra verweist auf ihr Kind Demofon, und Theseus entläßt die andern —

„Voi se sposo volete
Prima un figlio mostrate, e poi l'avrete" —

und bleibt bei Fedra. So schließt das Stück nicht eigentlich, sondern wird primitiv und ziemlich geschmacklos abgebrochen. Aber es enthält verschiedene gute Situationen mit dem wirksamen Einsetzen einer neuen Betrogenen im passenden Augenblick, und darin, in diesem Scribeschen Zug der Situationstechnik, offenbart es Aurelis Talent ebenso wie in der Differenzierung der Temperamente von Fedra und Anassa, Egla, Jopa und Peribea.

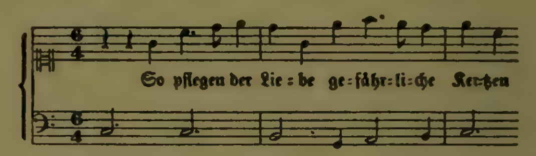
Löhner hat Aurelis Text fast durchgehends übersetzt und nur wenig gestrichen, aber noch allerlei beigefügt. Gestrichen z. B. die Szene zu Anfang des 2. Aktes, da Theseus einen Räuber bestraft, der bei Aureli auch seine Arie zu singen hatte; hinzugefügt u. a. eine Schlußarie, die im Musikdruck nicht mitgezählt ist: eine moralische Schlußbetrachtung, die wieder nur Fedra gerecht wird. Im übrigen hat Löhner Aurelis Arien nicht nur alle übernommen, sondern auch Verse des Aurelischen Rezitativs als Arien beigezogen und liederfreudig, wie er als echter Nürnberger ist, noch etwelche Arien beigegeben. Der Nürnberger Rat spricht, wohl auf Grund eines Gutachtens der Zensur, von der „wohlübersetzten Opera". Tatsächlich ist die Übersetzung ungleich und im ganzen eher unbehilflich zu nennen. Aber wie dem auch sei, Löhner hatte wieder seinen „modernen" Text, die italienische Verkleidungs- und Liebeswirrsaloper unter den Händen, der auch wieder der Geisterspûk nicht fehlt: zu Beginn des 3. Aktes schläft Fedra unter einer grave sinfonia ein, dabei erscheint ein fantastico mostro mit alquanti varji fantasmi und tanzt mit ihnen ein Ballett.

In beiden Opernwerken bezw. Fragmenten zeigt sich Löhner als ein höchst beachtenswerter Komponist. Er entwickelt sich in zunehmender Steigerung und Vereinfachung seiner Einfälle zum Melodiker von bedeutendem Range, ist voll ursprünglicher, plastischer Eingebungen, ein Formtalent, ein wechselreicher Erfinder, ein Künstler mit wieder vorgeschrittenem, rhythmischem Sinn, wie z. B. im „Theseus" die Arien 19 (Anfang Sechzehntel,

dann Triolen) oder 38 (Anlage) beweisen; ein Künstler oft feinsinniger Modulation (ebenda Nr. 36, 38).

Seine Melodien sind meist knapp und bündig, aber er scheint mit aufmerksamem Ohr auf die neuen Zeichen der Zeit: Steffani, Veracini sen., Corelli gehört zu haben. Er hat auch spirituelle, innige breitere Melodien Steffanischer Physiognomie. Ein Lieblingszug von ihm ist, den Schlußgedanken zu wiederholen, so in „Theseus" in Nr. 4—6, 9, 10 usf., und zwar oft bei ohnehin dreiteiliger Form A B A'.

Von der Jugendfrische und schlichten Schönheit seiner Erfindung mögen im nachfolgenden einige Beispiele ebenso Zeugnis ablegen[1]) wie von seiner dramatischen Charakterisierungsgabe. Oft fühlt man sich an Reinhard Keiser erinnert, manchmal an Händel, gelegentlich auch an Bach. In einem Auszug, den sich Philipp Spitta aus „Theseus" gemacht hatte, bemerkte er bei der Schlußarie „cf. denn du wirst seine [zu lesen ist: meine] Seele, Bach". Es handelt sich um die Tenorarie „Entsetzet Euch nicht" in der genannten Kantate. (Vgl. Bachs Werke G.-A., Bd. 2, Nr. 15, S. 143.) In Betracht kommen nur die beiderseitigen Anfänge. Der des Löhnerschen Stückes lautet:



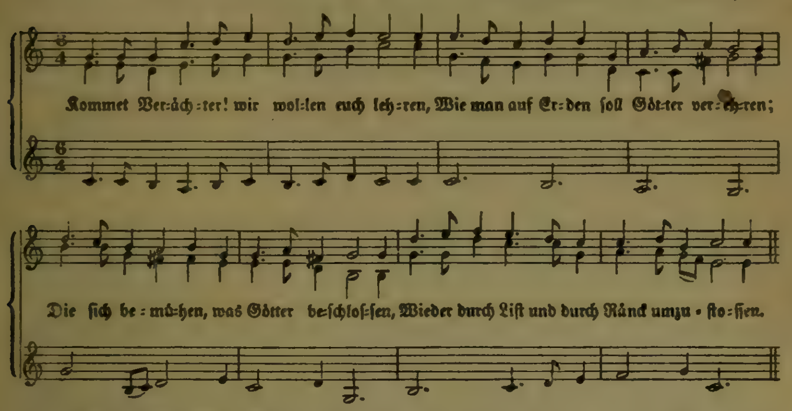
Auf einen anderen Bach-Vorklang bei Löhner hat Kretzschmar hingewiesen (a. a. O., S. 128). Wie sehr es Löhner auf den Ausdruck ankam, belegt außer seinen Werken auch die Kundgebung in seiner Kanonsammlung Suavissimae canonum musicalium delitiae, Nürnberg 1700 (Bibl. Berlin); auf dem Titelblatt sagt er „mit 3, 4, 5, 6 biß 8 Stimmen und Ausdrückung der unterlegten Text-Worte zu singen" und bemerkt nochmal im Vorwort, daß unbeschadet des pädagogischen Zwecks der Sammlung „darbey die Außdrückung der unterlegten Text-Worte so vil es immermehr füglich geschehen können, beobachtet worden". Charakteristisch ist auch sein Ausspruch in den „geistlichen

1) In seiner Geschichte des deutschen Lieds S. 142/3 hat Hermann Kretzschmar bereits auf die Sammlungen von 1680 und 1688 kurz hingewiesen und zwei Proben aus „Theseus" mitgeteilt.

Erquickstunden“: „Ohne Singweise ist ein Lied wie todt; und ohne Lied oder Text ist der Thon eine leere Stimme: also giebt eines dem andern das Leben“ [1].

Es mögen hier also noch einige Beispiele Platz finden, zunächst aus der „Triumphierenden Treue“ bezw. den „Keuschen Liebes-.... Gedanken“.

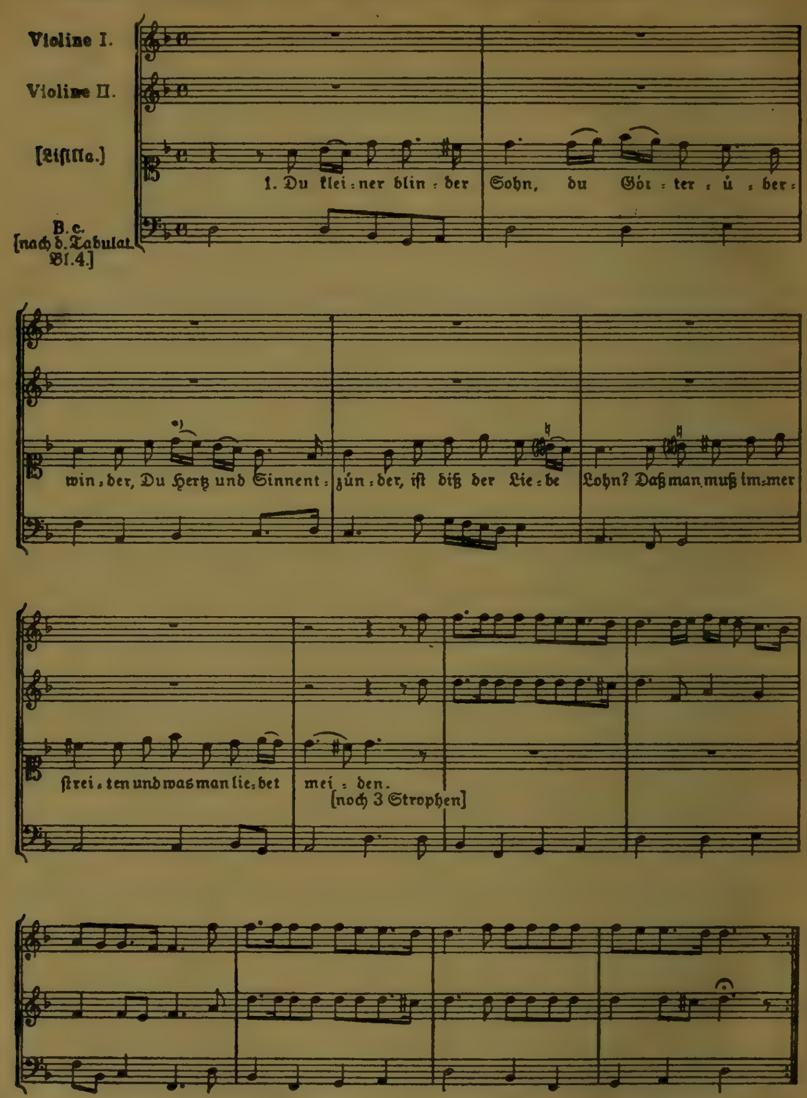
Gesang der Kunst, Gottesfurcht, Tugend (usw.) aus dem Vorspiel der „triumphierenden Treue“ (Ansbacher Tabulatur)



1) Die „geistlichen Erquickstunden des Fürtrefflichen Theologi H. Doct. Heinrich Müllers Post. und Profess. Publ. bey der löbl. Universität Rostock“ sind vergesellschaftet mit dem „Poetischen Andacht-Klang: von denen Pegnitz-Blumengenossen verfasset“. Zu dem vereinigten Werk 1673 schrieb Löhner die Arien. Er hatte laut Vorrede daran gedacht, „wie vordessen die Lieder meiner A. 1670 gedruckten Geistlichen Sing-Stunde auch diese mit Violen setzen [zu] wollen: solches aber, weil nicht iedermann ein Liebhaber hiervon ist, unterlassen“. Die ganze Sammlung wurde mit 60 neuen Liedern der Blumengenossen vermehrt, 1691 abermals aufgelegt (beide Ausgaben besitzt die Münchener Hof- und Staatsbibliothek; in der Ausgabe von 1691 werden S. 620 neben den Schäfernamen der mitwirkenden Blumengenossen deren wirkliche Namen angegeben), und betätigten sich neben Löhner als Komponisten nun noch Christof Adam Negelein, Peter Friedrich Endter, Johann Conrad Feuerlein, von Berufsmusikern Joh. Sigmund Richter, Benedikt Schultheiß, Gabriel, Georg Gabriel und Jacob Balthasar Schütz, sowie Georg Kaspar Wecker.

Winterfeld (Evang. Kirchengesang II, 461 ff., 579 ff.) hat feststellen wollen, warum die geistlichen Lieder Löhners und anderer Nürnberger Meister nur in bescheidenem Maße im kirchlichen Gemeindegesang Aufnahme gefunden haben. Sicher ist, daß die Leistungen unseres Meisters auf diesem Felde (Zahn zählt 241 Melodien) gegen die in der Oper zurückstehen. Andererseits aber ist die Eignung oder Nichteignung für den kirchlichen Gemeindegesang nicht das entscheidende Merkmal für die Beurteilung all dieser geistlichen Gesänge; sie waren geistliche Hausmusik „nach heutiger Poesie und Singart bequemet“ und wendeten sich, darüber lassen Inhalt und Vorreden der Sammlungen keinen Zweifel, an das individuelle, nicht das Kollektivempfinden. Auch findet sich immerhin in den verschiedenen, in Betracht kommenden Liederwerken (vgl. Kümmerle, Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik Bd. II, 1890, S. 88; Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder Bd. V, 1892, S. 436; Eitner, Quellenlexikon Bd. VI, 1902, S. 202) eine Anzahl Stücke, welche „das Ruhmband der ewig grünenden Lorbeerzweige“ rechtfertigen, das Myrtillus, d. i. Martin Limburger, Pfarrer zu Kraftshof bei Nürnberg, damals Vorsteher der Blumengenossen, Löhnern in der Vorrede der „geistlichen Erquickstunden“ von 1691 zuspricht. Über die „geistliche Singstunde“ vgl. Kretzschmar, a. a. O. S. 127 ff. Ferner wären in diesem Werke z. B. zu nennen: Nr. 3 Ich trau auf Gott, Nr. 24 Jesu Du Freude aller Frommen; in den „Erquickstunden“ von 1673: Immer fröhlich (S. 12); Was Wunder! komm noch auf die Erde (S. 101); Hier ist Dein Altar (S. 148); Ich werd

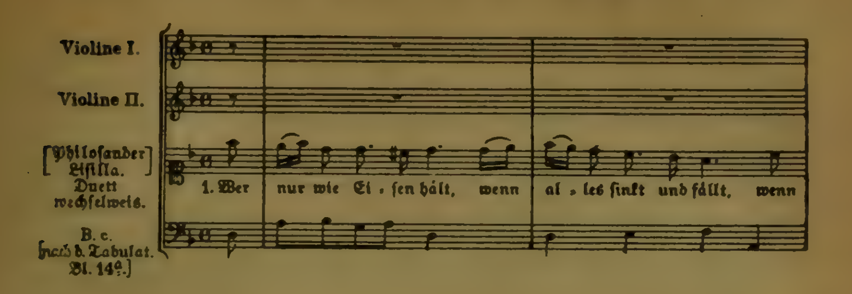
„Triumphierende Treue" Akt I, Sz. 3 (Text S. 18)
Ansbacher Tabulatur und „Keusche Liebs- und Tugendgedanken" Nr. 1

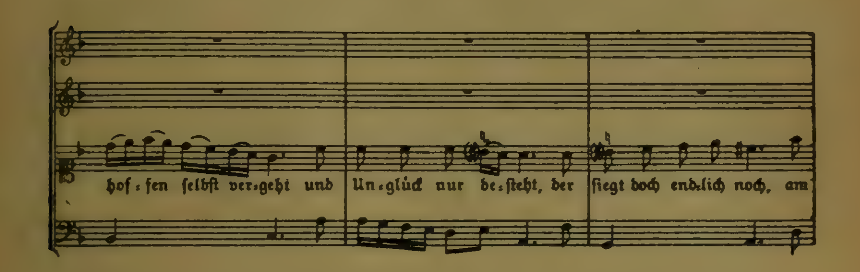


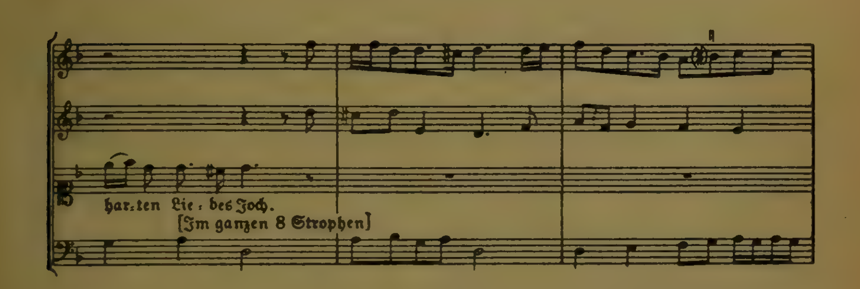
immer eingenommen (S. 162); in Arnschwangers „heiligen Palmen" 1680: Auf, ihr Gottes Hausgenossen (S. 111); Herr unser Gott (S. 148); in Negeleins Psalmenwerk „Zionsharfe" 1694; Du bist mein Gott (S. 262); Gott sey mir gnädig (S. 267); Der Herr ist König (S. 390); Dankt Gott, dem Herrn der Gnaden (S. 426); Der Herr hat meinem Herrn gesagt (S. 446); Laßt uns Gottes Namen preisen (S. 512).

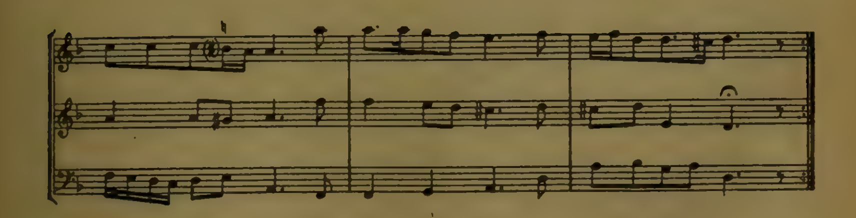
*) Der Druck enthält, wie häufig, so auch an dieser Stelle eine Abweichung gegenüber der Tabulatur und ergibt damit von Takt 3 zu 4 offene Quinten zum Basse.

„Triumphierende Treue" Akt III, Sz. 8 (Text S. 55)
Ansbacher Tabulatur und „Keusche Liebes- und Tugendgedanken" Nr. 6

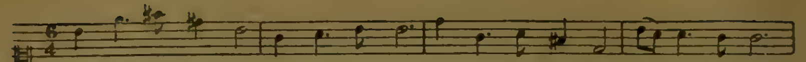








Keusche Liebes- . . . Gedanken Nr. VIII



1. Wie ist die Lie : be doch so be:schreit, sie gleicht den Die • be und stiehlt die Zeit,
2. Mir ist mein Her : tze auch an : ge : steckt, von ih : rer Ker • tze, die hat er : weckt,
3. Doch kan ich sa : gen, daß sol : che Quahl, ich nicht darf tra : gen, den al : le : mahl
4. Drum muß ich la : chen wenn mancher Mann, die sü : ße Sa : chen, so schel : ten kan,

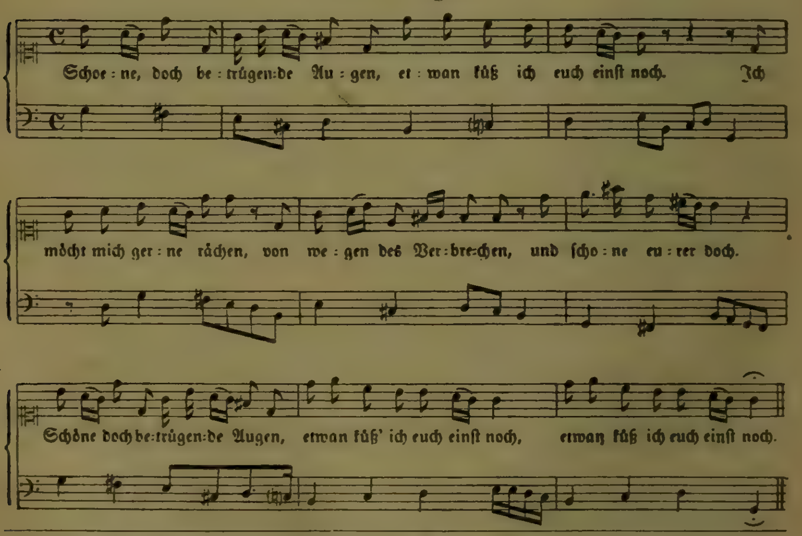


1. Sie ist ein Hencker, Sie nagt und beist, ein Her : tzens:krän:cker, und quält den Geist.
2. die sü : ßen Wunden, durch solchen brandt, ich bin ge : bunden, mit ih : rem Bandt.
3. hat sichs ge : fü : get, nach eig:ner Lust, ich bin ver : gnü : get, in mei : ner Brust.
4. und von den Ket:ten von A:mors List, sich zu er : ret : ten be : mü:het ist.

„Ganz echte, ausgezeichnete Liedmusik, kurz, graziös und flüssig“ (Herm. Kretzschmar, a. a. O. S. 142).

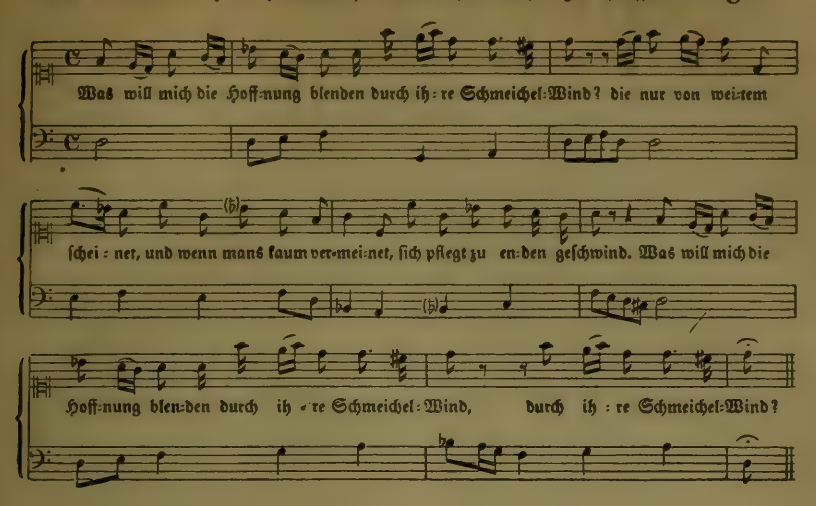
Für Löhners feine Charakterisierungsgabe führe ich anschließend einige besondere Beispiele aus „Theseus“ an, bei denen seine Kunst gegensätzlicher Zeichnung an der Differenzierung der betrogenen Liebhaberinnen[1] zutage tritt. Die Einzelheiten bedürfen vor dem Leserkreis dieser Zeitschrift wohl keiner weiteren Hervorhebung.

Akt I, Szene 7: Anassa, die noch hofft, ihre Partie noch keineswegs verloren gibt

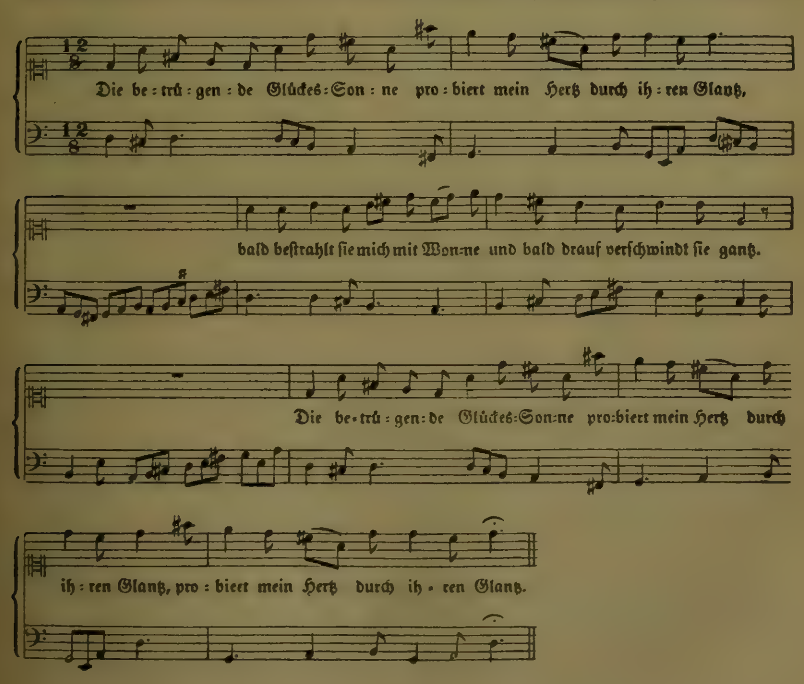


1) Auch die Charakteristik Demofons, des Kindes, in dem zunehmend Spuren des väterlichen Naturells sichtbar werden, ist wohl gelungen.

Akt I, Szene 14: Peribea, die nicht mehr zu hoffen wagt

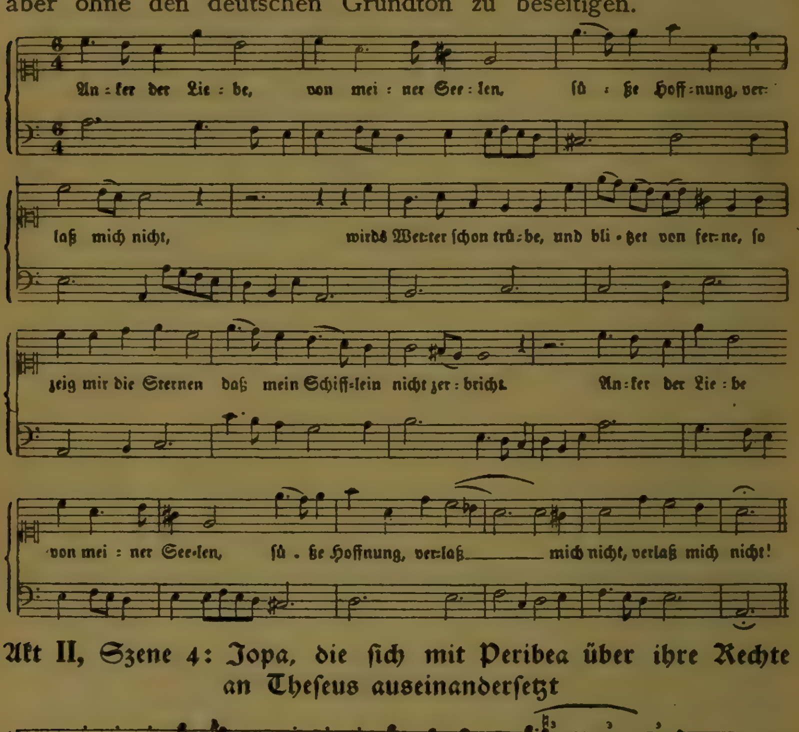


Akt I, Szene 16: Fedra, die heimlich fürchtet, Theseus zu verlieren

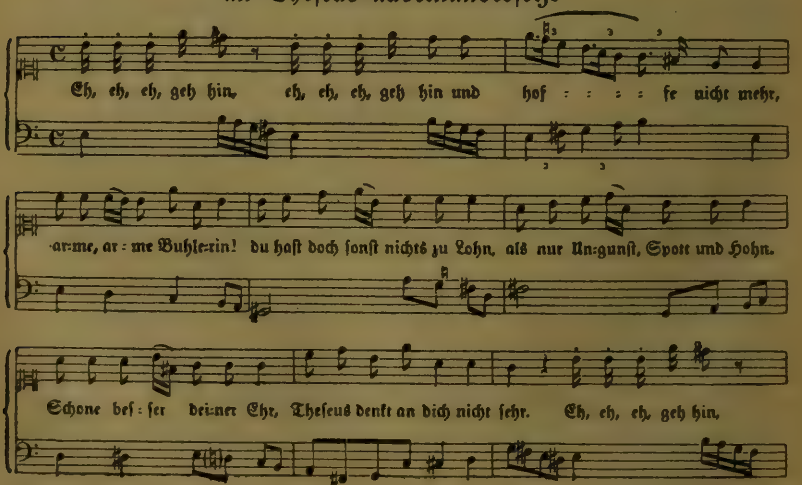


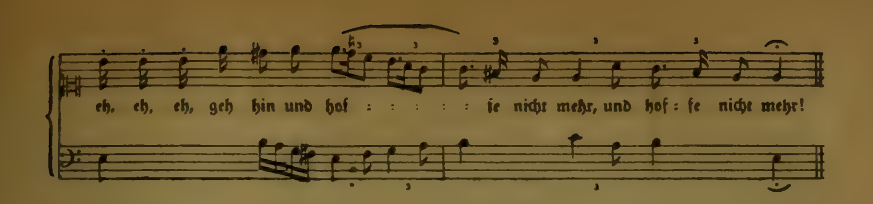
Akt II, Szene 3: Fedra, die, obwohl nun wissend, sich dennoch selbst wieder zuspricht

In diesem wehmütig schönen Gesang klingt ebenso wie im vorhergehenden eine Steffanische Note unverkennbar mit herein, aber ohne den deutschen Grundton zu beseitigen.

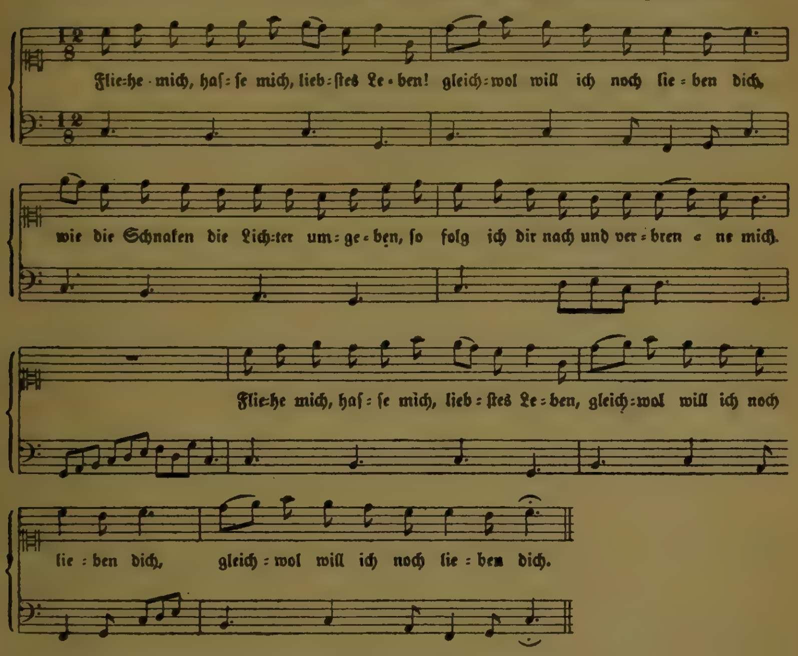


Akt II, Szene 4: Jopa, die sich mit Peribea über ihre Rechte an Theseus auseinandersetzt

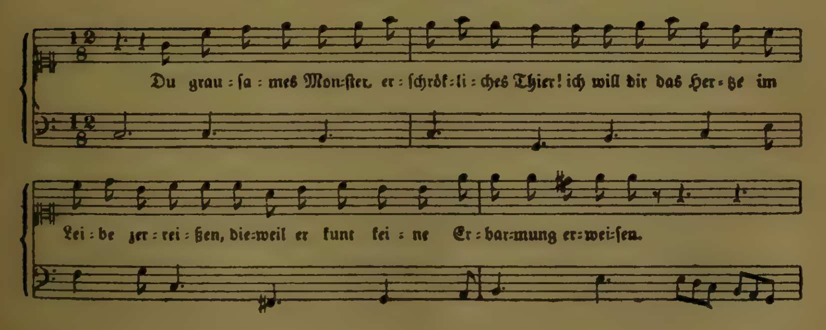


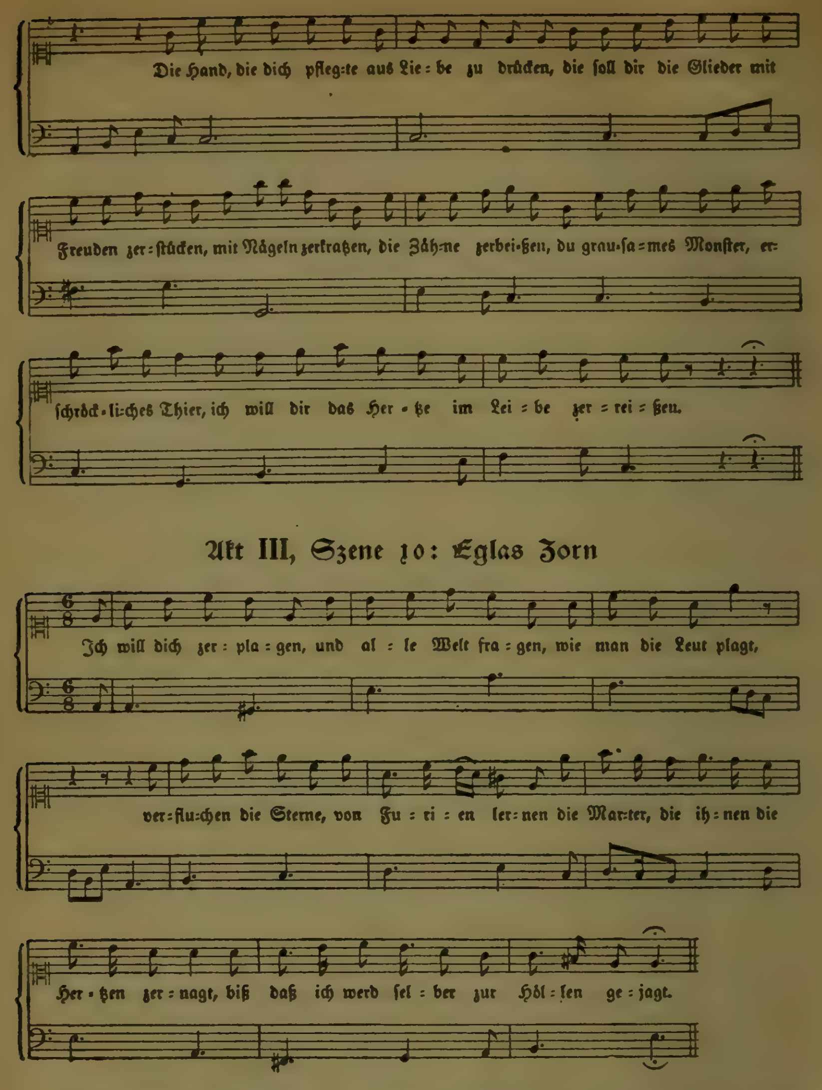


Akt III, Szene 5: Peribeas unbeirrbare Anhänglichkeit



Akt III, Szene 5: Febras Zorn





„[Es] wollte mir doch ... etwas Bedenck- ja fast unverantwortlich Bedunken, wann ich das wenige Pfundlein, so die Natur (oder vielmehr der Natur-HErr) in mich gelegt, gar in Dunklen vergraben und also gänzlich unversucht liesse, ob es nicht etwa bey einem und dem andern noch Nutzen und Belieben tragen möchte“, schreibt Löhner in der Vorrede der „Keuschen Liebs-

und Tugend-Gedancken". Die Prüfung seiner Schöpfungen erweist dies Selbstvertrauen als gerechtfertigt. —

Überblicken wir nochmal diese ganze Nürnberger Opernbewegung, so ergibt sich allerdings etwas grundsätzlich Neues nicht. Die italienische Operndichtung und das französische Drama machen auch hier ihre Macht geltend, in der Musik zeugen Bassani und Gianettini für die Wertschätzung auch der italienischen Opernkomposition. Immerhin aber ergeben sich Beziehungen zu zweien der besten deutschen Opernmeister, zu Kusser und Keiser, ferner also zu Schweizelsberger. Und in Löhner verfügte Nürnberg über eines der sympathischsten heimischen Talente, einen Mann, dem in der Geschichte der jungen deutschen Oper als Melodiker wie Charakteristiker eine bevorzugte Stellung eingeräumt werden muß.

Aus der Korrespondenz des pfalzbayerischen Kurfürsten Karl Theodor mit seinem römischen Ministerresidenten[1])

Das königl. Staatsarchiv zu München bewahrt unter anderen Korrespondenzen des Mannheimer Hofes mit seinen auswärtigen Agenten und Residenten den durch 37 Jahre fortgesetzten Schriftwechsel mit Giovanni Antonio Coltrolini, pfalzbayerischem Ministerresidenten in Rom. Diese Dokumente überliefern wie andere ihrer Art neben dem politischen und sonstigen Nachrichtendienst auch eine Anzahl musikgeschichtlich und sonst kunstgeschichtlich schätzbarer Schriftstücke, darunter zwei Autographe Jommellis und Holzbauers[2]). Ich teile im nachfolgenden mit, was sich über diese beiden Musiker sowie über Christian Cannabich ergibt, nebst einem anekdotischen kleinen Beitrag zur Geschichte auch des damaligen Opernbetriebs.

Bei Jommelli handelt es sich um die Aufführung des Artaserse in Mannheim 1751[3]). Coltrolini soll vom bayerischen Agenten Moresca in Neapel 100 Dukaten erhalten und sie Jommelli übergeben, der dafür ein „paquet avec de papiers de musique" ausliefern wird. Ebenso charakteristisch als ergötzlich ist die Wichtigkeit und Heimlichkeit, mit der die Angelegenheit betrieben wird. Nicht einmal Coltrolini sollte erfahren, was das Paket enthielt; „en recevant ce paquet (heißt es in dem ersten einschlägigen Schriftstück aus Schwetzingen vom 9. Juni 1750) vous ne donnerez nullement à connoitre au dit Sr. Jomelli, ce que vous en devez faire, ni que vous Les devez envoyer ailleurs, mais vous Le recevres simplement sans rien dire et aussitôt après vous L'enverrez par La poste à Notre adresse à Mannheim." Die Absicht wurde aber durch einen Zwischenfall durchkreuzt. Die Mannheimer

1) Festschrift, Hermann Kretzschmar zum 70. Geburtstage überreicht von Kollegen, Schülern und Freunden. Leipzig, C. F. Peters, 1918.

2) Signatur K. blau 76/2.

3) Vergl. Sittard, Geschichte der Musik am württembergischen Hofe, Stuttgart 1890, Bd. II, S. 78 ff; Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898 S. 116 ff; Abert, Jommelli als Opernkomponist, Halle 1908 S. 202 ff. Vergl. auch S. 55, 57 und 85. Über das geplante Engagement Jommellis in Mannheim enthalten Coltrolinis Papiere nichts.

Beamten hatten den schlechten Kurs der napolitanischen Dukaten außer acht gelassen; als Coltrolini Jommelli die docati de Naples aushändigen wollte, verweigerte der Meister die Aufnahme, „disant qu'on lui avait promis le payement des cent Ungari, qui font la somme de deux cents Docati de Naples, qui n'en font qu'environ soixante et dix sept" (Bericht Coltrolinis vom 15. August 1750) und nahm sein Paket wieder mit. Jommelli[1]) und Coltrolini hatten schon nach Mannheim über diesen Zwischenfall berichtet, als es dem Komponisten doch bedenklich erschien, die Zeit ungenutzt verstreichen zu lassen; er begab sich also wieder zu Coltrolini, offenbarte ihm, zur Hälfte freiwillig, zur Hälfte von Coltrolini genötigt, um was es sich handelte und lieferte das Paket ab, indem er die napolitanischen Dukaten als Anzahlung entgegennahm. „Le maitre de chapelle Nicolas Jomelli retourna l'autre jour (berichtet Coltrolini am 22. August) me dire, qu'ayant faict reflexion, que son correspondant luj avait ecrit que la Musique, dont étoit question, devoit être executée à Mannheim dans le mois d'Oktobre prochain, avoit son devoir m'en rapporter le paquet sans attendre la reponse de ce que je m'etois donné l'honneur d'escrire dans ma tres humble pre(ce)dente à V. A. S. E." Coltrolini schickte nun die Partitur ab, nicht ohne durchblicken zu lassen, daß er sich ob der Heimlichkeit gekränkt fühle und meinte, er selbst hätte diese bereits in Rom aufgeführte Oper (Artaserse war 1749 für das teatro Argentina geschrieben) auf dem damals üblichen Wege — der die Komponisten so sehr benachteiligte — billiger besorgen können, falls sie Jommelli nicht umgearbeitet habe („l'opera d'Artaserse rappresenté icy il y a quelques années, j'aurais pu en avoir de nos copistes de theatres une copie a beaucoup meilleur marché de la moitié des cent Docati, au moins que le dit Sieur Jommelli ... ne l'ayt changé et fait des nouveaux Airs").

Der Kurfürst schätzte Jommelli aber bereits viel zu hoch, als daß er diesen Weg hätte gehen wollen, und erteilt am 26. September Coltrolini eine regelrechte Nase: „nous vous exhortons de vous abstenir desormais de gloser nos ordres sans

1) Jommellis Korrespondent in der Sache scheint Mariano Lena gewesen zu sein, der nach Walter (a. a. O. 229 und Anm. S. 346) 1757 Operndirektor wurde. An Lena war das Paket adressiert. Coltrolini nennt ihn schon jetzt Sieur directeur Lena de Mannheim.

delai.“ Vorher war ein wahrer Brandbrief um Herbeischaffung der Partitur ergangen (Schwetzingen, 29. August), der Karl Theodors leidenschaftliches Interesse für seine Opernaufführungen und für Jommelli aufs deutlichste widerspiegelt: „le paquet de musique, que nous attendions avec empressement; or comme Nous souhaitons d'avoir sans delai cette musique, Nous vous enjoignons d'aller aussitot trouver de dit Sieur Jomelli d'avancer vous même ce qu'il faut pour completer la somme de 100 ducats d'or ou 100 vngari et d'envoier avec la poste immediatement le paquet al addresse mentionée dans votre depeche; nous vous demandons enfin de la promptitude en cette affaire.“ Vorausgesetzt, daß nicht ein zweites unbekanntes Autograph der Partitur existiert[1]), konnte und wollte wohl Jommelli auch gar nicht mit der Unkenntnis rechnen, daß die Oper schon in Rom gegeben war. Das Autograph, das sich in Stuttgart erhalten hat, trägt auf dem Titelblatt die Aufschrift: „In Roma al Teatro Argentina nel Carnevale del 1749“. Über die Auszahlung der vollen Summe ließ sich Coltrolini zwei Quittungen geben, deren eine er am 3. Oktober nach Mannheim sandte. Unterm 20. dieses Monats schrieb man ihm dann, daß auch dort die Angelegenheit als erledigt betrachtet werde. Die Quittung Jommellis lautet:

Io ò riceuuto dall Illmo Sign. Caualiere Gio. Antonio Coltrolini scudi cento uentitrè e bajocchi sette Mon(et)a, che uniti ad altri scudi settantasei e bajocchi nouantatrè, ricevuti con altro ordine sotto il dì diecinoue del passato Agosto fanno la summa di scudi duecento ualuta di cento Ongari effetivi, che mi à pagato per ordine del S~mo~ Elettore Palatino e sono per un Originale dell'opera intitolata Artaserse al med(esim)o consegnato. Per il che ò fatto due quietanze che non seruano che per una et un solo pagamento. Questo di 29 7mbre 1750.

Niccolò Jommelli Mano propria.

Coltrolinis Briefe stellen schließlich auch das Aufführungsdatum von Jommellis Talestri richtig[2]). Weder 1752 noch 1753, sondern 1751 ist das richtige Jahr. Coltrolini berichtet nämlich den 1. Januar 1752 nach Mannheim: „Le 28. du passé .. le

---

1) Vergl. Abert, a. a. O. S. 3.
2) Über die widerstreitenden Angaben siehe Abert, a. a. O. S. 54.

théatre d'Alibert donna mardy l'opera intitulé „Talestri", Musique du Sieur Jomelli, et celuy d'Argentina l'autre intitulé „Farnace", Musique du Sieur Perez, Maitre de chapelle du Roy des deux Siciles"; er erwähnt auch, daß beide Werke vor dem „gout trop delicat" der Römer keine Gnade fanden.

Im Quellenlexikon (Bd. II, S. 307) meint Eitner im Widerspruch zu den älteren Nachrichten, es sei fraglich, ob Christian Cannabich nach seinen Studien bei Johann Stamitz nach Italien zu Jommelli gesandt worden sei. So hatte z. B. 1811 Lipowski (Bayerisches Musiklexikon S. 46), 1812 Gerber (N. L. I, S. 627) mitgeteilt. Nun erfahren wir aus einem Schreiben des Kurfürsten an Jommelli vom 10. Januar 1754 und der Antwort des Residenten vom 2. Februar, daß sich Cannabich tatsächlich bei Jommelli befand und mit ihm Ende Juni oder Anfang Juli nach Deutschland reiste, als sich Jommelli zur Übernahme seiner Stellung (vollzogen 21. November 1753) nach Stuttgart begab[1]) („viaggio fatto col Signor Jommelli in Germania"). Cannabich kehrte bald darauf nach Italien zurück, und zwar zunächst nach Mailand.

Die Erwähnung dieser Tatsache, die auch einen weiteren kleinen Beitrag zur Crescendo-Frage liefert, geschieht anläßlich eines unaufgeklärten Zwischenfalls bez. der Auszahlung der Cannabichschen Pension durch Coltrolini, welche der Kurfürst versäumt wähnte, während Coltrolini nachweist, daß er seiner Pflicht teils direkt, teils durch den Stuttgarter Sänger Jozzi[2]) und den Maler Lambert Krahe, der im Auftrag Karl Theodors damals zu Rom seine Bilder für die Mannheimer Jesuitenkirche malte, nachgekommen war und nachkommen werde.

* * *

In seiner Autobiographie[3]) berichtet Holzbauer, daß er während seiner Mannheimer Amtszeit noch dreimal in Italien gewesen sei. „Das erste Mal schenkte mir mein Durchlauchtigster Kurfürst 200 Ducaten zu der Reise nach Rom, das Jahr darauf ward ich nach Turin gerufen, die Oper zu schreiben, und das folgende Jahr schrieb ich eine in Mailand." Meusel brachte bekanntlich

---

1) Abert, a. a. O. S. 65.
2) Sittard, a. a. O. S. 36 ff.
3) Walter, a. a. O. S. 356 ff. Kretzschmar, D. d. Tonkunst, Bd. VIII, S. V ff.

schon 1780 über diese Reisen ausführlichere Nachrichten als die Autobiographie, welche darnach mannigfach übernommen wurden (vgl. Kretzschmar, a. a. O. S. VIII). Er schreibt (3. Heft S. 18) „Dm J. 1756 that er abermals mit kurfürstlicher Erlaubnis eine Reise nach Rom, um die berühmte päpstliche Capelle und die dortigen Opern und Schaubühnen zu sehen... Nach Verlauf eines Jahres wurde er.. nach Turin berufen, um die Oper Nitteti zu komponieren. Dies geschah mit so glänzendem Erfolg, daß er noch daselbst von Mayland den Ruf erhielt, dort für das nächste Jahr die Oper zu komponieren... Sie (Alessandro nell' Indie) ward unter allgemeinem Beifall und steten Zulauf über dreyssigmal vorgestellt." Lipowski (a. a. O. S. 130) fügt in seiner Paraphrase des Meuselschen Textes bei: „Nun (nach Aufführung des Alessandro nelle Indie) war sein Ruf in ganz Italien ausgebreitet und jedes Theater wünschte eine Oper von seiner Komposition . . ." Kretzschmar macht sehr wahrscheinlich, daß Holzbauers Ruf als Opernkomponist in Italien trotz dieser Erfolge nicht so fest wurzelte. Holzbauer ging auch nicht nur nach Rom, um die päpstliche Kapelle und Opernaufführungen zu hören, sondern er hätte gern auch für Rom eine Oper geschrieben, was er aber nicht erreichen konnte, wie ja auch in der Autobiographie und bei Meusel davon im Gegensatz zu Turin und Mailand nicht die Rede ist; Holzbauer berichtet anschließend nur, daß man ihn überhaupt einlud, wieder nach Rom zu kommen. Seine Bemühungen um die scrittura für Rom hatten sogleich nach seiner Anstellung zu Mannheim (Juli 1753) eingesetzt. Unter unseren Akten befindet sich das undatierte Autograph folgender Eingabe an den Kurfürsten:

„Ihro Durchlaucht der Kurfürst seind Von mir subsignierten untertänigst gebetten worden um ein allergnädigstet recomandations schreiben an Herrn conte Coltrolini curfürst. ministre Zu rom, damit er nemlich meine person auf curfürstl. ordre denen impresarien deren opern zu rom vor zukünfftigen oder negst-darauff folgenden carneval zu componirung einer opera Vorschlage, und recomandire, er hat sich also nur über dieses mit den Sig. Gioseppe Sidotti, musico soprano von der päpstlichen Capellen zu unterreden, welcher ihme vorhero von allen,

wass ich selbsten schon mit ihme Sidotti schriftlich verabredet, informieren und alles, wie es anzuschicken, an die Hand geben wird

Ign. Holzbauer
Capellmeister."

Karl Theodor willfahrte diesem Wunsche und beauftragte unterm 31. Januar 1754 Coltrolini, da Holzbauer die Reise tun wolle, „bramando avere lo soddisfazione di comporre un opera per Roma", ihm in allem an die Hand zu gehen und sich also insbesondere mit dem besagten Sidotti in Verbindung zu setzen[1]). „Egli è un compositore", sagt dabei der Kurfürst von seinem Meister, „che può andare del pari con quelli di Roma", ein Urteil, das der Herzog von Württemberg nicht unterschrieben haben würde (Vgl. D. d. T. XXIII/IV, S. X Anm. 4). —
Mehr Glück hatte Karl Theodor bald darauf mit der Empfehlung seines Tenoristen Pietro Paolo Carnoli[2]) an Coltrolini für eine der römischen Opern des Karnevals 1755. Unsere Akten überliefern da eine niedliche Episode: Carnoli verlangt 600 Scudi Honorar, die Unternehmer schwören, Coltrolini nur 300 geben zu können; dieser bietet darauf 500, die Unternehmer 400, und schließlich wird man bei 450, samt „stanza, letto commodo di Cuccina e picciol Vestiaro" handelseins. Damit es aber nicht heiße, der Mannheimer Tenorist sei zu billig zu haben gewesen, sind die Direktoren gerne bereit, einen Scheinvertrag auszustellen, in dem die vereinbarte Summe mit 500 Scudi angegeben wird. Dabei sang Carnoli in Mannheim[3]) nur zweite Partien.

---

1) Holzbauer kannte Sidotti wohl von Stuttgart, wo sich Sidotti kürzlich (vom September 1752 bis Mai 1753, Sittard a. a. O. S. 46) aufgehalten hatte. Sidotti überreicht in der Folge Karl Theodor auch eine Oper seiner Arbeit und erhält dafür 100 napolitaner Dukaten.
2) Walter, a. a. O. S. 231.
3) Walter, a. a. O. S. 231.

Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts[1])

I

Im Jahre 1781 hatte Haydn sechs Streichquartette vollendet, die Stücke, welche unter dem Namen „Jungfernquartette", „Die Russischen" oder auch „Gli Scherzi" in der Musikwelt bekannt sind[2]). Dies neue Werk bot der Meister, wie zeitüblich, zuerst verschiedenen vornehmen Musikfreunden an, darunter auch dem Fürsten von Öttingen-Wallerstein (der bekanntlich seine eigene Kapelle hielt)[3]) und zwar in nachfolgendem Schreiben[4]):

„Hochfürstliche Durchlaucht Gnädigster Fürst und Herr Herr!

Als hohen Gönner und Kenner der Ton Kunst, nehme die Freyheit, meine gantz neue à quadro für 2 Violin, Alto, violoncelle concertante, Euer hochfürstlichen Durchlaucht auf praenumeration à 6. Ducaten correct geschriebener unterthänigst anzuerbieten: sie sind auf eine ganz neue Besondre art, denn zeit 10 Jahren habe Keine geschrieben. Auswärtigen hohen Herrn fl. pränumeranten werden selbe ehender zugeschickt, als sie dahier abgebe. Zu hohen Gnaden mich empfehlendt, unter anhoffendt gnädigster Bewilligung harre in tiefestem respect stätshin

Euer Hochfürstlichen Durchlaucht
unterthänigst gehorsamster
Josephus Haydn
Fürst Estorhazischer Capell Meister.

Wien a. 3ten Decembre. [1781[5])]

addresse

in dem hoch fürstlich Esterhasischen Hauß abzugeben
à Vienne."

---

1) Altbayerische Monatsschrift 1900, S. 1—24.

2) Vgl. das chronologisch-thematische Verzeichnis in C. F. Pohls Haydn, Leipzig 1882, Bd. II, Beilage S. 5 Nr. 39—44; ich zitiere in der Folge stets nach Pohls Numerierung der Kompositionen.

3) Über dieselbe siehe Pohl a. a. O. II, 241 Anm. 5; ebenda II, 104; O. Jahn, Mozart, Leipzig, 1856, Bd. II, 77.

4) In Besitz der fürstlichen Schloßbibliothek zu Maihingen, woselbst ich die in der vorliegenden Arbeit abgedruckten Dokumente 1892 auffand. Der fürstl. Bibliothekar Herr Dr. Grupp hatte die Güte, die Publikation derselben freundlichst zu gestatten.

5) Die Jahrzahl fehlt, geht aber aus dem nachfolgenden Brief des fürstl. Hof-

Gleichzeitig hatte Haydn die Quartette dem Wiener Verleger Artaria übergeben, um sie, nachdem dem Vorkaufsrecht der Pränumeranten Genüge geschehen, dem großen Publikum zugänglich zu machen. Artaria hatte nun nichts Eiligeres zu tun, als im Wiener Diarium sogleich, noch im Dezember 1781, anzuzeigen, daß er die Quartette in „größter Beschäftigung der Auflagen habe“[1]) und dieselben binnen vier Wochen herausgeben zu können hoffe.

Durch diese Ankündigung wurde natürlich der Affektionswert der Pränumerando-Abschriften empfindlich geschmälert. Haydn war auch heftig über die „wucherische Handlung“ erzürnt und hatte unter den unangenehmen Folgen der Sache bis in den August 1782 hinein zu leiden[2]), besonders da er viele Pränumeranten „noch nicht contentirt hatte“ und die Quartette infolge von Artarias Angebot „etwelchen auswärtigen gar nicht mehr überschicken konnte“. Zu den letzteren dürfte auch der Fürst von Öttingen-Wallerstein gehört haben, denn am 18. Februar 1782 ließ er durch den fürstl. Hofkammerrat und Hofkassier St. George an Haydn nachfolgendes Schreiben richten, dessen Konzept erhalten ist:

„Monsieur,

Da auf mein Schreiben, welches ich bereits am 24. Dec. mp. an Sie abgelassen habe mir bis jetzo weder eine Antwort noch etwas von den erwarteten Musikalien zugekommen ist, und ich den Auftrag von meinem gnädigsten Fürsten erhalten habe, Sie nochmal darum zu ersuchen: als vollziehe ich selbigen hiemit und bitte zugleich ergebenst, was von Ihren neuen à quadro bis anjetzt fertig geworden ist, unter der Adresse gedachter Sr. hochfürstlichen Durchlaucht anhero zu schicken, mir aber Nachricht davon zu geben, damit ich der Bezahlung wegen die ungesäumte Veranstaltung treffen könne. In solcher Erwartung habe ich die Ehre, mit der vollkommensten Hochachtung zu seyn . . . . . S.“

(Datirt Wallerstein, 18. Fabruar 1782).

---

kammerrats St. George, dat. 18. Februar 1782, unzweifelhaft hervor. Autograph sind nur die Worte „unterthänigst“ bis „Capell Meister“; das übrige ist von Schreiberhand, woraus sich auf vielfache Abschrift derselben Vorlage schließen läßt.

1) Pohl II, 170 u. 190.

2) Vgl. Nohl, Musikerbriefe, Leipzig 1867 (S. 88 ff.). Haydns Briefe vom 4. und 20. Januar, 15. Februar und ? August 1782.

Die Bedeutung des hier mitgeteilten Briefwechsels[1]) besteht indes nicht in den neuen Beiträgen zur Überlieferung eines unerfreulichen Vorfalls in Haydns Leben. Bekanntlich liegt unsere Kenntnis der Chronologie von Haydns Werken noch sehr im argen. Bei zahlreichen Kompositionen konnte des Meisters Biograph in Ermangelung einer datierten Handschrift oder anderer zuverlässiger Angaben nach den erhaltenen alten Sortimentskatalogen von Breitkopf in Leipzig, Träg in Wien usf. lediglich feststellen, in welchem Jahre die fraglichen Stücke in Druck oder Abschriften in den Handel kamen.

Wir besitzen nun von Nr. 27—32 der Haydnschen Quartette, also von der zweiten jener Serien von je sechs Nummern, in

1) Auch später noch hegte Haydn mannigfache Beziehungen zum Öttingschen Hofe. In den Jahren 1776—1781 gehörte der Esterhazischen Kapelle der Geiger und Komponist Ant. Rosetti als Mitglied an. „Haydn (sagt Pohl a. a. O. II, 105) zeichnete ihn besonders aus; er schrieb selbst dessen Aufnahms-Dekret und bezeichnete seine Auflagstimmen bei mehreren Sinfonien mit Illustrissimo Signore Rosetti." Umgekehrt ist Rosetti Haydns Jünger, Verehrer und eifriger Nachahmer gewesen, wie aus seinen zahlreichen Kompositionen hervorgeht, in denen er sich Haydns Art mit glücklichem Erfolge angeeignet hat, ohne seine Selbständigkeit preiszugeben. Mit Recht weist Riehl (Musikalische Charakterköpfe 1853, I, 217 ff.) nachdrücklich auf diesen interessanten Meister des 18. Jahrhunderts hin. Rosetti wurde nun (nach 1781) Kapellmeister des Fürsten von Wallerstein-Öttingen (vgl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrgang XII Bd. I, eingeleitet von O. Kaul) und ließ es sich weiter angelegen sein, das bereits bestehende Verhältnis seines Herrn zu Haydn zu pflegen. Aus dem Jahre 1789 besitzt die fürstliche Schloßbibliothek zu Maihingen einen zweiten, völlig von Haydns Hand geschriebenen, biographisch und kunstgeschichtlich sehr interessanten Brief, den ich hier zum Abdruck bringe. Aus ihm erhellt, daß man von Haydn Sinfonien verlangt hatte, welche der Fürst für die Kapelle zu besitzen wünschte. Infolge eines Augenübels aber war der Meister nicht imstande gewesen, die Partituren selbst noch einmal abzuschreiben. Um welche Sinfonien es sich hiebei handelt, läßt sich nicht exakt erweisen; auch der abschriftlich in meinem Besitz befindliche Katalog der in Maihingen aufbewahrten Musikalien enthält nichts Sachdienliches. Soviel wir wissen, hat Haydn im Jahre 1789 selbst, dessen erste Monate noch in Betracht kommen können, keine Sinfonie geschrieben. Dagegen kennen wir deren zwei von 1787 (G-dur Nr. 58, F-dur Nr. 59) und drei von 1788 (C-dur Nr. 60, die „Oxfordsinfonie" und die „Kindersinfonie" Nr. 61 und 62). Nach den Gepflogenheiten der Zeit reflektierte der Besteller auf die neuesten Werke; eine Übersendung der Kindersinfonie bei diesem Anlaß scheint nicht recht wahrscheinlich. So läßt sich vermuten, daß unser Brief die Oxfordsinfonie, sowie zwei von den Nummern 58—60 im Auge hat, wobei sicherlich die Oxfordsinfonie „als die beste von denen dreyen" unserem Schriftstück beigelegen haben wird. Von dem hier erwähnten Augenübel haben die Biographen Haydns keine Kenntnis; der Meister erwähnt desselben auch nicht in den anderen, uns aus dem Jahre 1789 überlieferten Briefen. (Vgl. Nohl, Musikerbriefe, Leipzig 1867 S. 105 ff.) Das Schreiben ist an den fürstlich öttingen-wallersteinischen Hofagenten Freiherrn von Müller in Wien gerichtet und lautet:

„Hoch und wohl gebohrner
Sonder hochzuverEhrender Herr v. Müller!

Ich hätte vermög meiner Schuldigkeit statt der Copiaturen die Partituren deren Sinfonien einschicken sollen. Allein, da ich fast den ganzen Sommer hindurch solche hefftige Augenschmerzen hatte, daß ich leyder ganz außer stand war nur ainen Spart zu machen, so war demnach gezwungen diese 3 unleserliche Sinfonien, wouon beyliegende, als die beste von denen dreyen, zum Muster dient:, durch einen meiner Compositionsschüller in meinem zimer und nachhero durch verschiedene Copisten, damit mir dieselben nicht entfremdet werden, abschreiben zu lassen. Aus dieser unleserlichen Spart kan ein Kenner auf die übrigen schliessen, es ist für dissmahl nicht meine schuld, den ich bin von Jugend auf gewohnt, die meisten Partituren zu schreiben. Sollte demnach an den überschickten Sinfonien ein oder andere Notte versezt seyn, so lasse ich den dortigen H. Conzert Meister höflichst ersuchen, mir dieselbe alsogleich schrifftlich anzuzaigen, wofür ich die genaueste Verbesserung einschücken werde. Ich lasse demnach den durchlauchtigsten Fürsten dissfalls unterthänigst um Vergebung bitten: solt aber höchst dieselben immediate eine Spart verlangen, so werde ich diese zwar mit sehr vieler mühe, indem ich von denen Augenschmerzen noch nicht ganz

welchen, einem Zeitgebrauch folgend, (nach den ersten zwanzig Werken) der Meister seine „a quattro" veröffentlichte, ein datiertes Autograph. Diese Stücke sind unzweifelhaft 1771 entstanden. Dagegen wissen wir von der dritten Serie Nr. 33—38 nur, daß die in ihr enthaltenen Quartette 1775 in den Handel kamen: das Supplement des Breitkopfschen Katalogs von 1775 verzeichnet Nr. 38, 33, 37 als (mit der Opuszahl 17) in Offenbach erschienen, Nr. 36, 35, 34 als handschriftlich bei Breitkopf erhältlich. Offenbar hieraus hat Pohl[1]) den naheliegenden Schluß gezogen, daß diese Serie im Jahre vorher, 1774, komponiert worden sei.

Haydn sagt nun ausdrücklich am 3. Dezember 1781, daß er seit zehn Jahren keine Quartette mehr geschrieben habe. Demnach gehört Serie III unzweifelhaft zeitlich ganz in die Nähe von Serie II, ins Jahr 1771. Und dieser Umstand ist geeignet, die Kenntnis von Haydns Quartettproduktion überhaupt des weiteren aufzuhellen.

Von seinem 39. bis 49. Lebensjahre hat Haydn kein Quartett geschrieben. Dann aber nimmt er diese Tätigkeit wieder auf, „auf eine ganz neue besondere Art". Wenn wir von einem namhaften Künstler derartige Nachrichten überliefert erhalten, daß er es nach zehn Jahren Pause mit einer früher schon sehr gepflegten Kunstgattung aufs neue und in neuer Art versucht habe, besteht gewiß für die Forschung Grund genug, diesen Anhaltspunkt weiter zu verfolgen; um so mehr aber, wenn die Kunstgattung Streichquartett und der Künstler Haydn heißt. Die

---

befreyet bin, Sr. Durchlaucht gehorsamst übermachen. Der Beyfall von dem allergnädigsten Fürsten über diese 3 Sinfonien ist für mich die größte aufmunterung, und wird es seyn biss an die letzten Täge meines lebens, ich wünschte mir das Portrait von höchst demselben nur in schatten Riß zu haben, ich bin ein besonderer Liebhaber der grossen Geister.

Liebster Herr Müller,: die alte bekantschaft erdreist mich dieses ausdrucks:, Sie werden die Gnade für mich haben und mich hierinfalls bey dem gnädigsten Fürsten der Wahrheit gemäß entschuldigen.

Bin übrigens mit vorzüglichster Hochachtung
Meines hoch und wohl gebohren

Estorhaz den 29t 9ten 789.

Dero schreiben hab ich erst vorgestern erhalten, weil die Address stat auf Estorh. auf Eisenstadt war.

ganz gehorsamster Diener
Joseph Haydn."

Übrigens war der Fürst auch mit dieser Erledigung der Sache einverstanden und erhielt dem Meister seine Gunst. Im März des folgenden Jahres übersandte er ihm, wie wir aus Haydns eigenem Munde wissen, eine „ganz niedliche, 34 Ducaten schwere goldene Tabatière" „nebst einer Einladung, daß ich gegenwärtiges Jahr auf Seine Unkösten zu Ihm kommen möchte, indem derselbe ein so großes Verlangen trage, mich persönlich zu kennen" (Nohl a. a. O. S. 117 und Pohl II, 241 a). Doch konnte sich Haydn zu dieser Reise nicht „resolvieren", sondern zog am 15. Dezember von Wien über München, Bonn, Brüssel und Calais nach London.

1) II, 67.

Möglichkeit, Veränderungen an einer Sache zu beobachten, hat zur Voraussetzung, daß man die Sache selbst kennt. Sollen wir einsehen können, worin 1781 Haydns „besondere neue Art" bestand, so muß uns das Wesen des Haydnschen Quartetts von 1771 vertraut sein. Solche Vertrautheit hat aber wiederum zur Voraussetzung, daß wir den Entwicklungsgang dieses Kunstzweiges von den frühesten Produktionen des Meisters an übersehen. Sind wir aber einmal rückschreitend bei Haydns erstem Quartett angelangt, so tun sich erst recht eine Fülle von neuen Fragen auf. Es ist nun nicht meine Absicht, den verehrten Leser zu einer musikgeschichtlichen Hochtour bis zu Adam und Eva einzuladen; immerhin aber erscheint es notwendig, unsere Untersuchung bis in die Region der Vorgeschichte des Streichquartetts auszudehnen, und ich hoffe, daß der weitere Verlauf solche Weitschweifigkeit einigermaßen rechtfertige.

Haydns Vorgänger in der Quartettkomposition sind bislang von den Historikern recht stiefmütterlich behandelt worden. Pohl[1]) begnügt sich, an dem entscheidenden Punkte auf das nahezu wertlose Buch von Sauzay zu verweisen. Was sonst über die vorhaydnsche Zeit von Kretzschmar, Riemann usf. veröffentlicht worden ist, hat hauptsächlich Haydns Sinfonie im Auge[2]). Zweifellos muß eine erschöpfende Behandlung dieser Materie der einläßlichsten Spezialuntersuchung vorbehalten bleiben; derselben bescheiden vorzuarbeiten, soweit dies der immerhin beschränkte mir vorliegende Beobachtungsstoff zuließ, ist der Zweck der nachfolgenden Ausführungen.

Haydn benannte bekanntlich selbst seine ersten Quartette mit verschiedenen Namen, nämlich Quadri, Cassationen, Divertimenti, Notturni. Es wird heute allgemein angenommen, daß wir in den drei letztgenannten Gebilden Rechtsnachfolger der alten Orchestersuite zu erblicken haben; das

---

1) II, 328.

2) Zu diesen Arbeiten tritt soeben (d. i. 1900) bei Drucklegung meines Aufsatzes ein Büchlein von Detlef Schulz, welches „Mozarts Jugendsinfonien" nach Kretzschmarschen Anregungen behandelt. (Leipzig 1900, Breitkopf & Härtel.) Heute, bei Herausgabe dieser Sammlung (1920), aber ist insbesondere noch Hugo Riemanns Einleitung zum 1. Bande Mannheimer Kammermusik in unseren bayerischen Tondenkmälern (Jahrgang XV) anzuführen, welche vor allem F. X. Richters Quartette op. 5 ans Licht zieht, die im folgenden Notenteil dann auch im Neudruck vorgelegt werden. Mit Recht weist Riemann a. a. O. diesen Werken einen bedeutenden Platz in der Entwicklung des Streichquartetts an und betont unter Bezugnahme auf vorliegende Studie das besondere Interesse, das diese zwischen 1767 und 1771 erschienenen Quartette dadurch gewinnen, daß also in der Zeit 1771—1781 diese merkwürdige Pause in Haydns Quartettschaffen festzustellen war.

Quadro dagegen ist anderer Abstammung. So gliedert sich unsere Untersuchung von vorneherein in zwei Teile.

II

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts war die Suite, die Zusammenstellung von Tänzen, im eigentlichen Wortsinn volkstümlich. Die wohlbestallten Hof- und Cammermusici Serenissimi, die Stadtpfeifer, Ratsmusikanten und Spielleute in Stadt und Land, wie das musizierende Volk selbst, pflegten die deutsche Instrumentalsuite, mit deren junger Blüte uns wiederum zunächst H. Riemann verdienstlicherweise in verschiedenen Aufsätzen bekannt gemacht hat. Die Entwicklung dieser Kunstgattung in den beiden ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts war eine ganz außerordentliche. Sie vollzieht sich nicht ohne fremde Einflüsse, so des italienischen Tanzliedes und, soviel ich sehe, auch des englischen Madrigals, das die englischen Komödianten samt ihrer daraus abgeleiteten Instrumentalmusik mit nach Deutschland brachten. Doch bewahren sich unsere Stücke einen vorwiegenden deutschen Grundzug. Diese Entwicklung erleidet aber, wie bibliographisch nachweislich, mit dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges eine jähe und nachhaltige Störung. Gegenüber der reichen Fülle der verflossenen Jahre kommen in dem Zeitraum von 1620—1640 nur mehr vereinzelt solche deutsche Instrumentalsuiten in Druck; wer hätte auch die Druckkosten bezahlen sollen? Wie in jenen Tagen mit unserer Musik geschah, davon geben beispielsweise die Akten der Augsburger Ratsmusik nach 1620 ein erschütterndes Bild: ein Bild der zunehmenden Verarmung und Entwürdigung der Musiker, sowie der bis zu offenbarer Härte fortschreitenden Minderung kunstliebenden Sinnes im hohen Ratskollegium.

In der Stille freilich schrieben die geächteten Meister zu Freude, Trost und Stärkung ihre Suiten weiter, und daß durch das fremde Kriegsvolk mit seinen fremden Weisen der Suite mancherlei neue Anregung wurde, ist nicht zu bezweifeln. Jedenfalls gilt von ihr in besonderem Maße, was man von der deutschen Musik im allgemeinen gesagt hat, sie sei das einzige Gut deutscher Kultur gewesen, das den Dreißigjährigen Krieg lebenskräftig überdauerte. Schon gegen das Jahr 1650 begegnen wir wieder zahlreichen Vertretern unserer Kunstgattung. Und nun weiß sie

sich neben der italienischen Kammermusik zu behaupten, was nicht wenig besagen will, wenn wir gerechterweise bedenken, zu welch' hoher Blüte diese in ungehemmter Entwicklung fortgeschrittene Kunst ums Jahr 1680 gediehen war. Wir können heute bei unserer immer noch mangelhaften Kenntnis des 17. Jahrhunderts vorerst nur ahnen, welche Reichtümer die Musik jener Tage noch birgt. Vor allem in den Reichsstädten und an den kleineren Höfen findet die deutsche Orchestersuite nun ihre Pflege, an jenen Plätzen, die der italienischen Musikerinvasion weniger unterworfen waren. Weit mehr in dieser lokalen Einschränkung als im Gegensatz der Verwendung von Blasinstrumenten [1]), von Platz- und Straßenmusik zur Violin-Kammermusik beruht ihr Gegenspiel zur gleichzeitigen italienischen Instrumentalkunst; denn sehr viele unserer Orchestersuiten bedienen sich genau so wie die welsche Kammermusik und lange vor Muffat sen. des basso continuo.

Es liegen mir u. a. die Partituren von Suiten J. R. Mayrs [2]) (1692) vor, deren Vorzüge von den wundervollen Instrumentalgesängen des älteren Veracini und Corellis nicht verdunkelt werden; in ihnen steckt so viel Kernigkeit, Kraft, Frische, Treuherzigkeit, daß sie unmittelbar zu uns sprechen und wir uns immer wieder zu ihnen hingezogen fühlen. Der Geist dieser Werke ist wiederum vorzugsweise deutsch; auf die Formen wirken freilich und zunehmend in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts vor allem französische Einflüsse. Durch Rosenmüller und dessen Nachfolger war der deutschen Orchestersuite bereits die italienische Sonata und mit ihr der fugierte Satz vertraut geworden [3]). Somit mischte auch unsere Form die beiden kontrastierenden Elemente, bald nachdem in Italien jene Bewegung begann, welche auf Vereinigung der Sonata da chiesa mit der Sonata da camera abzielte. Auch die Orgelmusik gab von ihren Formen an die Orchestersuite ab. Nun dringt die französische Ouvertüre ein und setzt sich an den bisher vom Präludium, von der italienischen Sinfonia, Sonatina usf. behaupteten Platz zu Eingang unserer Suite. Daß dies Eindringen der französischen

---

1) Vgl. Riemann, Mus. Wochenbl. 1899 S. 52.
2) 1683—1706 Mitglied der Münchener Hofkapelle. Vgl. auch Monatshefte f. Musikgeschichte XV, 24 ff. und B. Ulrich, S. I. M. 1907.
3) Walther, Lexikon S. 533.

Ouvertüre, welche Lulli nicht erfunden hat, in die freie Instrumentalmusik auf Einflüsse der Oper zurückgeführt werden muß, kann wohl nicht bezweifelt werden. In der italienischen Kammersonate läßt sich das z. B. an A. Steffani nachweisen. Steffani gliedert den Ouvertüren zu seinen Opern Orlando, Henricus Leo, Alexander, Gli Rivali concordi, Alcibiades und Gli Trionfi del Fato die Tänze der gleichen Werke in freier Zusammenstellung an und nennt das Ganze nun „Kammersonaten". Die Ouvertüren haben sämtlich die französische Form. 1689 verwendete, wie Seiffert[1]) nachgewiesen hat, d'Anglebert in seinen Klaviersuiten Ouvertüren und Tänze aus den Opern Lullis; Telemann erzählt, daß er die französische Ouvertüre schon in Hannover kennen lernte, dann aber in Sorau vor allem deshalb angeregt wurde, Ouvertüren zu schreiben, weil der Graf aus Paris solche von Lulli, Campra etc. mitbrachte[2]). In der deutschen Klaviersuite führte zuerst Böhm die französische Ouvertüre ein[3]); warum sie in die deutsche Orchestersuite später als in die anderen Gattungen eingedrungen sein sollte, ist nicht einzusehen. Von J. R. Mayrs obengenannten Stücken (1692) beginnt gleich das erste mit einer französischen Ouvertüre. So überkam das 18. Jahrhundert, in dem J. S. Bach seine unvergänglichen Suiten schreiben sollte, verschiedenerlei Orchesterpartiten, und zwar sind die Unterschiede in der Wahl des ersten Satzes begründet, nämlich:

1. solche, die mit einem Originalbestandteil der Suite beginnen,
2. solche, welche durch eine französische Ouvertüre eingeleitet werden (und nach derselben schlankweg „Ouvertüre" heißen),
3. solche, welche mit einer Sinfonia, Sonatina usf. eröffnet werden.

Was zunächst die Werke der zweiten Gruppe betrifft, so hat uns Spitta auch mit solchen Ouvertüren bekannt gemacht, welche von Mitgliedern der Bachschen Familie komponiert waren, Riemann mit Kompositionen von Bachs Zeitgenossen Fasch sen., Foerster, Schneider, Hasse, Wiedner, Tischer; von den letzteren ist nach unseres Gewährsmannes Bericht der interessanteste J. F. Fasch. Fasch hielt sich 1713 vierzehn Wochen in Darmstadt auf, „woselbst ich von den beyden Capellmeistern, Hrn. Graupner

1) Geschichte der Klaviermusik Bd. I, Leipzig 1899 S. 287.
2) Mattheson, Große General-Baß-Schule, 1731 S. 172 u. 174.
3) Seiffert S. 258. Vgl. hier auch die französische Ouvertüre bei Purcell S. 319, Händel 448, Mattheson 346, Telemann 352, 354, Kellner 366, Muffat jun. 319, J. S. Bach 380, 382.

und Herrn Grünewald . . . in der Composition aufs Treulichste informiert wurde"[1]). In Darmstadt finden sich denn auch (in der großh. Hofbibliothek) zahlreiche Kompositionen von Fasch, darunter auch[2]) die Ouvertüre



Daß Faschs spätere Werke sonatenmäßige Stücke aufweisen und dem Haydnschen Geist nahekommen, erscheint nichtsdestoweniger erklärlich. Es strebten eben alle Formen dem neuen Wesen zu[3]). So mag von Fasch, vor allem was Behandlung des Orchesters betrifft, ein Weg zu Haydns Sinfonie hinüberführen; ob aber der Weg, erscheint mir sehr fraglich. Jedenfalls sind wir Riemann zu Dank verpflichtet, daß er nachdrücklich auf diese Ouvertüren hinwies. Die Darmstädter Bibliothek, welche so wie die k. Hausbibliothek in Berlin und die Schweriner Regierungsbibliothek für das Studium der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts so wichtig ist, dürfte zur Geschichte der „Ouvertüre" noch mancherlei Material liefern können. Ouvertüren von Cousser verzeichnet der Katalog der gräflich Schönbornschen Bibliothek zu Wiesentheid und der Universitätsbibliothek von Upsala; auch an anderen Orten wird sich von den vielen Werken, welche im 18. Jahrhundert namhaft gemacht werden, sicherlich noch mancherlei vorfinden. Ouvertüren und Suiten von Schiefferdecker nennt das Verzeichnis des Augsburger Musikverlegers Lotter 1748; als Intrade ô francese Ouvertures zeigt Breitkopf noch 1765 7 anonyme Ouvertüren an, 36 von Fasch, 6 von Foerster, 9 von Graun, 18 von Hertwig, 6 von Hasse, 18 von Pfeiffer, 12 von Telemann, 4 von Tischer, 3 von Stölzel, 2 von Händel und je eine von Fuchs, Gebel, Heinsius, Leo, Schale, Schneider, Wiedner. Und zwar handelt es sich, nach den thematischen Anfängen zu schließen, fast durchweg um wirkliche „Ouvertüren" und nicht etwa um Opernsinfonien oder Sinfonien, für welche auch außerhalb Frankreichs schon bald der Name Ouvertüre gebraucht wurde, wie z. B. bei

1) Riemann S. 98 nach Marpurg Beiträge 1757 S. 124.
2) In Mss. 3867.
3) Von Telemann z. B. besitzen wir auch sechs in Nürnberg gedruckte Ouvertüren für Klavier (Staatsbibl. München); dieselben haben ebenfalls schon Züge der Opernsinfonie in sich aufgenommen.

den in London bei Welker gedruckten Sinfonien Op. III. von J. C. Bach[1].

Indessen war von allen Suiten den Ouvertüren das kürzeste Leben beschieden. Schon 1740 sagt Scheibe[2], daß „anitzo viel Kenner der Musik die Ouvertüren als veraltete und lächerliche Stücke betrachten". Für solche „Kenner" waren 1765 Breitkopfs Ouvertüren erst recht alte Ladenhüter. An das Fugato der französischen Ouvertüre konnte die neue Zeit nicht anknüpfen, man war der Fugatos auf diesem Gebiet satt. Dagegen klingt in die Cassationen zuweilen der feierliche Einleitesatz der Ouvertüre herein, wie auf der Münchener Bibliothek aufbewahrte Cassationen beweisen, z. B. die von Holzbogen (Mss. 1444) in München und Pichl (Mss. 2427). Dieselben beginnen in Art der Ouvertüre je mit einem Andante maestoso — Allegro und Larghetto — Allegro und vereinigen, besonders das Werk von Pichl, im ganzen Ton Altes und Neues. Doch wird man nicht fehlgehen, wenn man das Verschwinden der Ouvertüren als Aussterben, das der übrigen Suiten als ein Einmünden, ein Übergehen in die Cassationen usf. bezeichnet.

An Partiten (ohne Ouvertüren) nennt Lotters Katalog noch 1754 und in den folgenden Jahren solche von J. N. Hennerlein, Breitkopfs Verzeichnis von 1765 deren 34 von Harrer, 12 von Hiller, 6 von Horn, 12 von Krause, 6 von Pfeiffer, 3 von Roellig, 2 von Simonetti, 5 von Steinmetz, 6 von Schwaegrichen, 6 von Wiedner, andere von Agrell, Brendner, Leclair, Foerster, Fritsch, Gebel, Giraneck, Gruner, Hoffmann, Kleinknecht, Leopold Mozart, Albinoni, Piacentino, Wagenseil, Werner, Moecke, Reichardt, Scheibe, Schürer, Trier und anonymen Komponisten.

Was ich von Werken einzelner der hier genannten Meister habe kennen lernen können, beweist, daß die Zukunft der von einer Sinfonia, Sonatina usf. eingeleiteten Suite gehörte. Die Abkömmlinge der alten Orchestersonate und der Kammersonate werden verdrängt durch die moderne italienische Sinfonie. Es erscheinen die leichten Allegros der neapolitanischen Schule mit sonatenmäßiger Struktur, denen auch der primitive Durchführungsteil Scarlattis nicht fehlt; dann Andantes und Adagios, welche aufs

1) In meinem Besitz.
2) Kritischer Musicus, 73 Stück. Vgl. auch Vorwort S. 16.

Haar dem Mittelsatz der neapolitanischen Opernsinfonie gleichen. Wie die Klaviersuite Tischers über den zersetzenden Sonatismen den Suitencharakter einbüßt[1]), so wird auch in unseren Orchesterpartiten fortschreitend mit der sich ausbreitenden Herrschaft der Opernsinfonie und der Klaviersonate mit diesen Allegros und Andantes die Form der Suite zersprengt und die ganze Faktur verflacht; daß auch das Konzert bei der Entwicklung der Cassationen usf. mithereinspielte, sogar das Concerto grosso, ist bei der Vorliebe unserer Gebilde für solistische Behandlung von Instrumenten und Instrumentengruppen zweifellos. Ein hübsches Beispiel solcher Übergangsmusik von der Suite zur Cassation bietet eine Partita in B von Gebel (1709—53) in der Darmstädter Hofbibliothek[2]). Dieselbe besteht aus fünf Sätzen: Allegro un poco, Andante, Bourrée, Menuett mit Trio, Polonoise. Der Ton ist in allen Teilen modern italienisierend. Das Allegro hat eine Art von zweitem Thema, moduliert in die Dominante, wiederholt den ersten Teil und gibt eine kurze Transpositions-Durchführung (F-dur, Es-dur, zweites Thema C-moll, Rückkehr). Der zweite Satz steht in Es, hat Liedform und moduliert recht interessant; der Gegensatz erscheint in Ges-dur und kehrt am Schlusse in Ces-dur (!) wieder. Nicht ohne Belang ist ferner, daß der Name Ouvertüre für eine mehrteilige Form mit getrennten Gliedern wieder verschwand, während der Name Partie bekanntlich von den Klassikern übernommen wurde, oder vielmehr anstatt und neben der italienischen Bezeichnung Partita wieder zum Vorschein kam. Wir wollen uns hiebei auch der Zusammenhänge der anderen Bezeichnungen erinnern, welche zwischen Suite und Cassation bestehen.

Auch die Namen Divertimento, Cassation, Serenade, Notturno sind ja alter Provenienz. So veröffentlicht z. B. 1669 Pezold seine Leipziger Abendmusik, 1673 komponiert H. F. Biber seine Serenata a 5[3]), 1688 gibt Joh. Jak. Walter im Hortulus chelicus eine Serenate für Violine, 1698 nennt J. Kühnel seine erste Kammersonate für Gamba und Continuo eine Serenate, 1707 schreibt J. J. Fux eine 15sätzige Serenata im Concentus musico-instrumentalis usf. Sodann begegnen wir im 17. Jahrhundert zahlreichen Deliciae, Lustgärten, Freudenfesten, Freudengedichten, Er-

1) Seiffert a. a. O. S. 368.
2) Mss. 3888.
3) Adler, Denkmäler der Tonkunst in Österreich Band V, 2 S. VI.

getzungen, Gesellschaftsergetzungen, Lustmusiken, also mit Divertimento nahe verwandten Bezeichnungen. Der Name Divertimento selbst findet sich meines Wissens zuerst 1693 in Buonis Divertimenti per camera; vorher sagten die Italiener lieber „Trattenimenti", so Cazzati in seinem Op. XXII (1660), G. M. Bononcini in Op. IX (1675), Giov. Bononcini in Op. I (1685); die Franzosen nannten Divertissement ihre Tanzszenen mit Gesang, dann die Vereinigung von Tänzen schlechthin und sprachen bei Suiten mit französischer Ouvertüre von der Ouvertüre und ihrem Divertissement; nun erschienen auch in Deutschland Divertissements, so u. a. von Johann Fischer aus Schwaben, dem Schüler Lullis (nicht zu verwechseln mit Joh. Caspar Ferdinand Fischer), „Musikalisches Divertissement", Dresden 1700, und auch Klaviersuiten mit dem Namen Divertimento (Leffloth, Tischer usf.) werden nicht selten. Der Name Cassatio aber verweist, wie schon Dommer bemerkte, auf alten Brauch, das Gassatim-Gehen der Studenten, um schönen Mädchen Ständchen zu bringen.

Wichtiger noch als die Umgestaltung und Neueinführung der sonatenmäßigen Teile erscheinen die Veränderungen, welche sich auf die Originalbestandteile der Suite beziehen, auf die Tänze. Die Komposition der Cassation kehren sich von dem Reichtum an Tanzformen, über welchen ihre Väter verfügten, ab und berücksichtigen nur mehr wenige Typen. Die alten Grundsäulen der Gestaltung, die Couranten, Sarabanden usf., haben ihre Geltung ebenso verloren wie die Airs, Gavotten, Bourréen, Loures usf. In erster Linie herrscht nun das Menuett; neben ihm erscheinen wohl noch die Allemande, Angloise und Polonese, aber ihre Verwendung kommt nicht entfernt der des Menuetts nahe. Dann aber gewinnt noch eine Form in der Cassation eine ungemein gesteigerte Bedeutung, der Marsch. Die alte Suite besaß freilich nicht nur die Intrada und Entrée, sondern auch die Marche. Matheson sagt z. B. im „Neueröffneten Orchester" (S. 193): „Marche . . . findet auch . . . in Suiten statt. Eine Marche hat mit einer Entrée große Gemeinschaft, nur daß jene mehr Passagen als diese admittirt." Erst in der Cassation aber erringt der Marsch seinen dominierenden Platz.

So vereinigten sich in der Cassation die Suitenelemente des Tanzes und Marsches und die Sonatenelemente zu einem neuen

Ganzen. Und nicht nur in bezug auf die Formen. Auch der Geist dieser Tänze und Märsche ist von jenem der Suite verschieden; ihr ganzes Wesen, ihr melodischer, harmonischer und vielfach auch der rhythmische Gehalt haben eine Umwandlung erfahren. Das bedeutendste Merkmal aber ist die Homophonie. Auch der Umstand, daß der basso continuo in Wegfall kommt, ist bemerkenswert, doch können wir dieses Moment vorläufig noch beiseite lassen.

Der homophone Geist der Cassationen kam ohne Zweifel den Bedürfnissen des Volkes in besonderem Maße entgegen. Auch die deutsche Orchestersuite war in ihrer Entwicklung von der Tendenz beherrscht, die volkstümlichen Formen, von welchen sie ausging, zu kunstmäßig neuartigen musikalischen Gebilden zu verdichten. Diese Kunst der Stilisierung feierte in J. S. Bach ihren höchsten Triumph. Die Cassation bildet bei der sich vollziehenden Ablösung zweier Stilprinzipien die Reaktion der naiven Volksmusik gegenüber einer kunstmäßigen Behandlung des Tanzes, welche dem Volke nicht mehr verständlich war. Nun werden jene Leute wichtig, welche Werkmeister[1]) im Jahre 1700 „Bocksmerten und Bierfiedler“ nannte, von deren Wirkungskreis Kuhnau[2]) sagt, daß dort (in den „Baurschenken und Bierhäusern“) ein „rechtschaffner Virtuose nicht aufzuwarten pflege“. Das Urmaterial der Cassationen sind die Märsche, nach denen die Musik aufzog, und die Tänze, welche das niedere Volk tanzte. Daß Haydn selbst Tanzstücke geschrieben hat (Pohl I, 103), hebt Spitta a. a. O. mit Recht als bedeutsam hervor. Das ältere Material aber wird sich schwerlich mehr in genügender Weise zusammenbringen lassen, es war nur handschriftlich verbreitet, und nur der Zufall kann davon auf unsere Tage gebracht haben. Dagegen dürften sich in Liederbüchern und Tanzbüchlein mancherlei Niederschläge davon finden; aber auch nur als Ausnahmen, denn außer dem gemeinen Volk und den Bauern spielte ja jedermann in den Tagen, in denen die Suite ihre höchste Kunst erreicht hatte, französische Tanzlieder und Tänze, wie schon aus Matthesons „Vollkommenem Capellmeister“ zur Genüge hervorgeht. Die Münchener Staatsbibliothek bewahrt ein

1) Cribrum musicum S. 36.
2) Der wahre Virtuose und glückselige Musicus Nr. 60.

zu München 1720 geschriebenes „Dantz-Büchlein" (Mss. 1578), in dem französische und süddeutsch-volksmäßige Elemente gemischt erscheinen.

Bei diesem neuerlichen Vorschlagen des Volkstümlichen aber tritt ein wesentliches Moment zutage. Die Volkstümlichkeit erscheint im Individualgepräge des einzelnen deutschen Stammes. Es liegt noch zu wenig Beobachtungsstoff vor, der uns einen Überblick ermöglichte, in welcher Weise sich die Komponisten der alten Orchestersuite entsprechend ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen deutschen Stämmen mit der Behandlung der Tanzformen abgefunden haben. Daß bereits hier Unterschiede vorhanden sind, glaube ich entschieden bejahen zu dürfen, anders hat ein Bayer, anders ein Hamburger seine Tänze abgetönt. Aber der Kontrapunkt übte doch eine ausgleichende Wirkung, und die Unterscheidungsmomente liegen nicht so offen zutage.

In den Cassationen aber tritt die Ausdrucksweise der einzelnen deutschen Stämme in ihrer Besonderheit stark hervor, und vor allem macht sich das ober- und niederösterreichische Element charakteristisch geltend. Diesem österreichischen Ton huldigen, soviel ich sehe, auch die damaligen Böhmen; in den Kompositionen von Zach und Wodiczka beispielsweise vermag ich, eine einzige Stelle in einer Zachschen Sinfonie ausgenommen, slavische Elemente nicht zu entdecken, während uns der Böhme Zach als der köstlichste Vorläufer von Haydns österreichischer Fröhlichkeit anmutet. Von späteren Meistern, welche ich einsehen konnte, zeigen Holler, Dorsch und Pichl spezifisch österreichische Züge. Pichl ist neun Jahre jünger, Holler, den kein Lexikon nennt, etwa gleichalt mit Haydn. Bei ihm treten Elemente einer niedern, aber urwüchsig natürlichen Lustbarkeit hervor. Seine Melodik ist oft sehr simpel; aber man sieht, dieser Mann hat unmittelbar Fühlung mit dem niedern Volke. Die beiden ersten Menuette in Hollers Serenade[1]), welche etwa um 1760 anzusetzen sein dürfte, sind deutliche Wegzeiger bei dem Unternehmen, die gemeinsamen Wurzeln jenes österreichischen Volkselements in Haydn aufzuzeigen.

Wir müssen uns hier aber wieder erinnern, daß nicht nur die Deutschen, sondern auch die Italiener des 18. Jahrhunderts neu-

---

1) Staatsbibliothek München Mss. 287/17.

geformte Divertimenti schrieben. Die italienischen Stücke treten als selbständige Gebilde auf gleich Scarlattis Esserzici; ich kenne deren von Sammartini und Ferrandini[1]). Die unmittelbare Verwandtschaft mit der Opernsinfonie liegt auf der Hand; sind die Stücke dreisätzig, so erscheint häufig an dritter Stelle ein Menuett, das wohl dem alten Divertimento da camera[2]) (s. o.) entstammt. Trotz der liederlichen Mache ist das italienische Divertimento auf viele italianisierende deutsche Komponisten von Einfluß gewesen, so Camerloher, Aspelmayer, Aumon; die Divertimenti dieser Meister sind ein Kompromiß. Es klingen italienische Töne an, aber Aumon und Camerloher gestalten die Faktur solider als ihre Vorbilder, und hinter der italienischen Maske dringen Weisen hervor, welche an die Empfindungswelt des deutschen Kleinbürgertums erinnern. Auf dem Umweg über Italien kann Camerloher den Österreichern als Repräsentant des Altbayerischen im Divertimento gegenübergestellt werden.

Die Zahl der Teile in unseren Cassationen wechselt sehr. Neben Stücken von zwei finden sich solche von fünfzig Sätzen[3]). Was die Verwendung der Instrumente betrifft, behält die Cassation die überwiegende Gepflogenheit der späteren Partita, Streicher und Bläser zu kombinieren, häufig bei. Hiebei scheinen in der Regel die Streichinstrumente nur einfach besetzt gewesen zu sein[4]), was sich aus den volksmäßigen Zwecken der Stücke erklären läßt und uns auch begreiflich macht, daß Werke der Kammermusik, wie Haydns Quartette, von der Cassation ihren Ausgangspunkt nehmen konnten. Indessen kamen doch auch Aufführungen in größerer Besetzung vor; dies erweist z. B. der Umstand, daß das große Divertissement Mss. 289/6 der Münchener Bibliothek in Duplierstimmen vorhanden ist. Jahn will, wohl durch die Violinstimmen in Mozarts Serenate Nr. VI a veranlaßt, die Serenaten durchweg mehrfach, die Divertimenti einfach besetzt wissen[5]).

---

1) Wie frei die Bezeichnung gehandhabt wurde, ersieht man daraus, daß auch Durante seine Klaviersonaten (ca. 1732) Divertimenti nannte.

2) Die Münchener Bibliothek bewahrt Divertimenti da camera alter Art noch von Avondano, datiert von 1748. Dieselben haben die Form der Kammer- und Kirchensonate und basso continuo.

3) Staatsbibl. München Mss. 289/6.

4) Pohl I, 316.

5) Mozart I, 575. Jahn bemüht sich, hier auch die feineren Unterschiede aufzuzeigen, welche im Laufe der Jahre Cassationen, Divertimenti und Serenaten unter sich annahmen. Vgl. auch die einschlägigen Artikel in A. v. Dommers Musiklexikon.

III

Scheibe sagt 1740 in seinem kritischen Musikus[1]) über das Quadro, das Kammerquartett, folgendes: „. . . . Überhaupt aber gehöret viel gründliche Arbeit, eine große Erfahrung und Behutsamkeit zu diesen Stücken. Man hat drey Oberstimmen. Alle diese Stimmen sollen gleichwohl ihre eigene Melodie erhalten. Sie müssen alle genau mit einander übereinstimmen. Kein Zwang und keine ausfüllende Mittelnoten können stattfinden. Alles muß singbar und fließend seyn. Und gewiß, wir werden wenige Componisten antreffen, die in dergleichen Arbeiten glücklich sind . . ." Über die Schwierigkeiten echt quartettistischer, sinngemäßer Ausgestaltung der Stimmen war man sich also schon bei dem alten Kammerquartett klar. Bezüglich der Form aber gibt Scheibe die wichtigen Erklärungen[2]): „Unter dem Worte: Sonate werden sonst allerhand musikalische Stücke verstanden. Man hat nämlich Sonaten von einer Stimme, von zwo, von drey, vier und fünf Stimmen. Ich will aber zuvörderst von den dreystimmigen und vierstimmigen Sonaten reden, davon die ersteren insgemein Trios, die letzteren aber Quadros genannt werden, hernach aber auch die übrigen etwas erläutern. Beyde Arten von Sonaten, von welchen ich zuerst reden will, werden eigentlich auf zweyerlei Art eingerichtet, nämlich als eigentliche Sonaten, und dann auch auf Conzertenart . . .

Die Ordnung aber, die man in diesen Sonaten insgemein zu halten pflegt, ist folgende. Zuerst erscheint ein langsamer Satz, hierauf ein geschwinder oder lebhafter Satz; diesem folget ein langsamer, und endlich beschließt ein geschwinder und munterer Satz. Wiewohl man kann dann und wann den ersten langsamen Satz weglassen, und sofort mit dem lebhaften Satz anfangen. Dieses letztere pflegt man insonderheit zu thun, wenn man die Sonaten auf Conzertenart ausarbeitet."

Unsere älteren Quadro haben also entweder:

a) die viersätzige Form der sonata da chiesa oder

b) die dreisätzige Konzertform.

---

1) 74. Stück. Aufl. von 1745 S. 679.
2) Ebenda S. 675.

Wird die letztere gewählt, so erleidet auch die Faktur nach Scheibe eine Änderung: es kann „eine Stimme stärker, als die andere, arbeiten und also mancherley kräuselnde, laufende und verändernde Sätze hören lassen".

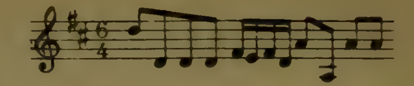
Wahre Muster des Quadro in der Form der Kirchensonate und des Konzerts sind beispielsweise Ev. dall' Abacos[1]) Concerti a quatro da chiesa Op. 2. Zwischen 1712 und 1714 ediert, offenbaren sie noch ganz den hoheitvollen Geist der alten Kammermusikschule zugleich mit einer nicht alltäglichen kontrapunktischen Kunst. Daß sie Konzerte heißen, aber zum Teil noch viersätzige Kirchensonaten sind, darf uns ja nicht wundernehmen[2]); auch war nach der Sitte der Zeit ihr Gebrauch keineswegs auf Aufführungen in der Kirche beschränkt.

Indes gehörte nicht der Form der Kirchensonate die Zukunft, sondern der des Konzerts, der Opernsinfonie und der Klaviersonate. Die Herrschaft der neapolitanischen Schule verdrängte nicht allein auch aus dem Kammerquartett mit der Polyphonie den pathetischen Geist, sondern allmählich auch den ersten der vier Sätze und modelte die übrigen um. Doch verschwand naturgemäß die Form der Kirchensonate nicht über Nacht. Sodann aber blieb ein Hauptmerkzeichen der alten Schule dem Kammerquartett noch länger erhalten; das ist der basso continuo. Er ist in der Kammermusik die letzte Schranke gegen die moderne Welt. Die Werke, in denen sich der Übergang der Formen und des Gehalts vollzieht, während sie den Continuo noch führen, verdienen gewiß unser besonderes Interesse. Freilich ist die Frage, wo der basso continuo noch vorhanden ist und wo nicht, in den späteren Jahren nicht immer leicht zu entscheiden. Häufig, besonders in Handschriften, ist die Besetzung nicht ausführlicher angegeben; wo es nicht heißt „e violoncello" oder noch besser „e violoncello concertante", sondern „e basso", sind Zweifel möglich. Der Umstand, daß die Bezifferung unter der Baßstimme fehlt, fällt bekanntlich bei der Beurteilung wenig ins Gewicht. Nicht umsonst verfaßten die alten Generalbaß-Lehrer ihre Abhandlungen „Von dem General-Baß ohne Signaturen" usf. Man ist also, wo Be-

1) Konzertmeister der bayer. Hofkapelle unter Max Emanuel und Karl Albert.
2) Abacos Vorbild war Torellis op. 6; cf. über dies Werk Torchi, Rivista mus. ital. 1898 S. 306.

zeichnung und Ziffern fehlen, genötigt, nach inneren Gründen, nach der ganzen Behandlung des Satzes zu entscheiden. Dies Verfahren habe ich auch für die nachfolgende Untersuchung angewandt, in welcher zuerst von den a quadro mit und dann jenen ohne, beziehungsweise jenen ohne erforderlichen Continuo die Rede sein soll. Dem pathetischen Geist der alten Kammermusik bereits etwas entfremdet sind die Quadros von Telemann, welche ich habe einsehen können. Telemann genoß auch als Komponist dieser Form großes Ansehen, wie nicht nur Scheibe uns überliefert, sondern auch der Umstand bezeugt, daß telemannsche a quadro in Paris (bei Le Clerk le cadet) gedruckt wurden. Der vielseitige Meister pflegte das Quadro in allen Formen. So befinden sich z. B. in Mss. 4164 der Darmstädter Hofbibliothek drei Quadri, deren jedes einer anderen Familie angehört. Die „Sonata a 4 composée par Melante“ (2 Violinen, Viola, Continuo ohne Bezifferung) ist eine regelrechte Kirchensonate mit den üblichen Satzpaaren. Das Adagio des ersten Paares verrät durch seine rezitativische Form den Einfluß der Oper. Interpret des Rezitativs ist die erste Violine, die anderen Instrumente begleiten. Gegen den Schluß des Rezitativs wird das Thema der folgenden Fuge vorbereitet. Diese ist mit mäßigem Kunstaufwand gebaut und hat giguenmäßigen Charakter. Ein schönes, tieferes Stück ist der zweite langsame Satz (Andante), dem wieder eine leicht und luftig, gleichsam im Opera buffa-Ton gehaltene Fuge beigesellt ist. Der Continuo ist nur an wenigen Stellen eigentlich notwendig; der Satz der Streicher sehr geigenmäßig, glänzend und effektvoll. Die „Sonata a 2 Violini, Viola e Basso del Sgre. Melante“ findet hier nur der Vollständigkeit halber Erwähnung; sie ist eine Miniaturpartite und besteht nur aus Tanzformen (vgl. unseren vorigen Abschnitt); einer Allemande und einem Ballo von geringer Erfindung folgt eine etwas bessere Giga. In der letzteren ist der (unbezifferte) Continuo sehr wichtig zur zureichenden Begleitung, da die Violinen im Einklang geführt sind. Musikalisch am wertvollsten ist in unserer Sammlung das dritte Werk: „Concerto a 4 di Melante“ (2 Violinen, Viola, Continuo). Es hat die dreisätzige Form. Der erste Satz ist ein schönes, empfindungsreiches Stück nach älterer Art, kunstvoll aus mehreren Themen gewoben. Eine frappie-

rende Wirkung macht in dem Geflecht der Stimmen das plötzliche unisono



Von Einflüssen der Oper oder sonatenmäßigen Bildungen spürt man hier noch nichts; der Continuo wird ausgiebig benötigt. Der Satz ist glänzend, aber viel feierlicher als im ersten Stück. Der zweite Teil entfernt sich gänzlich von quartettistischer Gestaltung; die Bässe schreiten in den schweren Schritten einer stark besetzten Musik



einher; der letzte Satz dagegen ist wieder quartettmäßiger und nicht ohne geistreiche Züge.

Die Form der Kirchensonate hat auch eine Sonata a 4 (2 Violinen, Viola e Continuo) von Graupner, welche sich gleichfalls (Mss. 4191 Nr. 190) auf der Darmstädter Hofbibliothek befindet; ein musikalisch besonders in den drei letzten Sätzen herzlich schwaches Stück. Die Bezifferung fehlt, ebenso die Bezeichnung der langsamen Sätze. Eine Kirchensonate ist auch die Sonata für 2 Violin, Viola e Cembalo von Fasch (Darmstadt Mss. 4023 Nr. 128); sie hat einen unbezifferten, aber auch unentbehrlichen Continuo. Fasch ist 1688 geboren. Sein fast gleichaltriger italienischer Zeitgenosse Tartini (geb. 1692) entschlug sich bereits des Continuo. Doch blieb derselbe dem Quartette noch lange erhalten. Die im 18. Jahrhundert geborenen Meister modernisierten zunehmend die Form, aber die Entfernung des Continuo geht damit nicht Hand in Hand. So bei den Quartetten von C. F. Abel (geb. 1724). Dieselben haben durchgängig die Form der Opernsinfonie, an Stelle des zweiten raschen Satzes auch bereits häufig ein Menuett, aber überwiegend noch bezifferten Baß [1]). Unter den näheren Zeitgenossen Abels finden sich mancherlei interessante Übergangserscheinungen. So

1) In meinem Besitz; die gleiche Struktur zeigen, wie mir Herr Dr. Thouret gütigst mitteilt, die in der k. Hausbibliothek Berlin befindlichen Quartette Abels.

Tartinis Schüler Pugnani (geb. 1727, dessen tre Quartetti[1]) in der Anordnung der Sätze an der Kirchensonate festhalten, an Stelle des zweiten Allegro aber ein Menuett samt Trio setzen. Der Continuo ist sorgfältig beziffert, im dritten Quartett macht sich aber das Violoncell wiederholt von ihm los und erscheint mit Solostellen. Auch die Sei Sonate a quatro due Violini, alto viola e basso Op. II, Paris, Bayard etc. von Carlo Ferrari[2]) (Kammervirtuos des Herzogs von Parma) sind merkwürdig. Zwei Quartette haben noch die Form der Kirchensonate, ihre Allegrosätze aber modernisierte Gestalt, alle Sätze das Repetitionswesen. Von den übrigen Quartetten haben drei die Form der italienischen Opernsinfonie, eines die der französischen Ouvertüre. Die Ausdrucksweise dieser Werke schwankt merkwürdig zwischen alt und neu. In der vierten und fünften Sonate leuchtet es wie Abendrot der großen Zeit; die anderen sind modern, aber zuweilen klingt noch der Geist der kontrapunktischen Periode herüber. Die Six Quatuors Op. I[3]) von C. Cannabich (Maître de concert de S. A. S. Monseigneur, L'Electeur Palatin a Manheim")[4]) offenbaren den flüssigen melodischen Ton der Neuzeit über dem Untergrund solider Mache; diese Stücke begehen keine neapolitanischen Extravaganzen des Leichtsinns, sie haben ein gewisses rationalistisches Element an sich. Cannabich schreibt je zwei Sätze, einen langsamen und einen raschen. Er denkt dabei aber, wie die ganze Haltung beweist, nicht an die abgekürzte französische Ouvertüre, sondern er gibt uns einfach das erste, innerlich modernisierte Satzpaar der Kirchensonate. Zur Continuofrage ist Cannabich sehr instruktiv: hier in seinem Op. I wendet er den bezifferten Baß noch an; in seinem Op. V, das uns unten noch beschäftigen wird, ist derselbe verschwunden. P. Vachon würfelt in seinen feingemachten, dem Comte de Guines dedizierten Quartetten die Formen der italienischen Opernsinfonie und französischen Ouvertüre bunt durcheinander. Von besonderem Interesse sind auch die „Six Quatuors a deux Violons, ou

1) In meinem Besitz; die Folge von tre quartetti in der k. Hausbibliothek Berlin ist, wie ich der freundl. Beschreibung des Herrn Dr. Thouret entnehme, dasselbe Werk.
2) In meinem Besitz.
3) An Stelle der ersten Geige ist eine Flöte vorgeschrieben, was indes für uns ohne Belang. Scheibe sagt über die Besetzungen des a quadro (a. a. O. S. 679): „vornehmlich klingen eine Querflöte, eine Geige, eine Kniegeige und ein Baß am besten zusammen."
4) Staatsbibl. München.

une Flutto, un Violon, Taille et Basse Op. IX", gedr. zu La Haye, von Joh. Christian Bach. Sie bestehen stets aus zwei Sätzen, entweder aus Allegro und Menuett oder einem langsamen und raschen Satz, dem Satzpaar der Kirchensonate. Diese Stücke wahren bei moderner Formung des Allegros merkwürdig die Forderung Scheibes, daß jede der „drei Oberstimmen" ihre eigene Melodie erhalte. Besonders die Bratsche ist reich bedacht. Nr. 2 dieses Opus kann als Muster für die Modernisierung der Kirchensonate gelten. Das Largo atmet noch eine gewisse Hoheit, das Allegro wie das Largo sind leicht mit kontrapunktischen Elementen durchsetzt. Beide Stücke aber klingen völlig modern, wenn man will, mozartisch. Bei Cannabich und J. Chr. Bach zeigen sich auch schon Ansätze von Durchführung, wie sie die italienische Kammermusik, die Opernsinfonie und besonders das Konzert kannten. Es sind hier zumeist Transpositionen des Themas mit freien Gängen untermischt, auch ist ihre Gruppe nur von kurzer Dauer; doch geht J. Chr. Bach schon manchmal einen schüchternen Schritt weiter und gestaltet eine kurze kanonische Stelle aus dem Anfangstakte des Themas.

Die hier angeführten Komponisten gehören zu den letzten Meistern, welche Streichquartette mit obligatem Continuo geschrieben haben. Schon hatten sich, wie erwähnt, einzelne ihrer älteren Zeitgenossen des schwerfälligen Basses entledigt und damit in der Kammermusik den für die gesamte Musikübung bedeutsamen Schritt gewagt; die Oper durfte erst viel später des akkompagnierenden Cembalo entraten, und Haydn mußte sich, wie berichtet wird, in England dasselbe noch bei Aufführungen seiner großen Sinfonien gefallen lassen.

Wir haben oben der Schwierigkeiten gedacht, welche sich bei ungenügenden Angaben der Erkenntnis entgegenstellen, ob der Continuo noch vorhanden ist oder nicht. Glücklicherweise drückten sich die alten Meister aber nicht immer unbestimmt aus, und so kann man den Rückzug des basso continuo aus der Kammermusik auch in den alten Verlagsverzeichnissen von Lotter usf. einigermaßen beobachten. Neben der Angabe „con violoncello e basso continuo" erscheint „col basso continuo ossia violoncello", schließlich überwiegt das ausschließliche „e violoncello" hinter den übrigen Stimmen. Zuerst also ist der basso

continuo gefordert, dann ad libitum gestellt, schließlich bleibt er ganz weg; das Violoncell darf zuerst mittun, erlangt dann Ebenbürtigkeit und verdrängt schließlich den alten Machthaber. Daß es hier nicht als arpeggierendes Akkordinstrument erfordert wird, geht schon aus der Bezeichnung hervor, sodann aber aus der Umbildung der technischen Faktur. Gerade in den Übergangswerken col basso continuo ossia violoncello ist die Baßführung noch nicht so beweglich; an der Tonhöhe und größeren Freiheit der Behandlung (den Pausen usw. in der Violoncellstimme wie an der übrigen Struktur, an den Akkordlagen usf.) sieht man am deutlichsten, daß der Komponist den Continuo aufgab. Seit sich das Cello erst einmal vom basso continuo emanzipierte, findet man dann vielfach die Bezeichnung e violoncello concertante; ihrer bedient sich auch Haydn in unserem Briefe. Einer der ersten Komponisten für Streichquartett mit vielfach zulässiger und zeitweilig vorgeschriebener Ausmerzung des Continuo war Gius. Tartini (geb. 1692). Das Streichquartett Tartinis erblüht auf Grund der zweiten, von Scheibe genannten Form, nämlich der des Konzerts.

Auf den Zusammenhang des Konzerts mit der modernen Orchestersinfonie, speziell den von Bachs Brandenburgischen Konzerten, hatten schon A. v. Dommer, Spitta und vor allem H. Kretzschmar aufmerksam gemacht[1]). Kretzschmar verweist noch besonders auf das charakteristische Beispiel der Umgestaltung von Bachs erstem Brandenburgischen Konzert in die Sinfonie, welche uns der 31. Band der Bachausgabe übermittelt[2]). Ein weiteres Beispiel bieten noch in später Zeit (1765) die liebenswürdigen Sinfonien Kurfürst Max Josephs III. von Bayern. Diese in Verona gedruckten Werke führen den Gesamttitel Concerti, als Untertitel aber die Bezeichnung Sinfonia I, II usf. Es ist gut, sich dieser Zusammenhänge hier zu erinnern, wo wir die Wirksamkeit des Konzerts für die Kammermusik gewahren. Die Capella Antoniana zu Padua besitzt 39 autographe „Concerti" von Tartini[3]); unter den zahlreichen wirklichen Violinkonzerten (mit

1) Über die Einflüsse des Konzerts in der Klaviermusik gibt Seiffert a. a. O. zahlreiche Nachweise (Pachelbel jun. S. 328; Mattheson 343; Kellner 363; J. S. Bach 380; Sonate 399; Scarlatti 421 usf.).
2) Führer durch den Konzertsaal, 3. Aufl. I, 46.
3) Für das Studium Tartinis ist Padua, wo der Meister so lange wirkte, der Hauptort. Vgl. Tebaldini, l'archivio musicale della Capella Antoniana in Padova. Padova 1895.

Violino principale, Violino di concerto) aber befinden sich eine Anzahl Sonate a quattro. Emilio Pente hat zunächst zwei solcher Stücke herausgegeben; sie haben die üblichen drei Sätze, wobei sich der erste durch jene Reife des Baues auszeichnet, welche auch den mir bekannten Violinkonzerten Tartinis (z. B. Mss. 3643 der Münchener Staatsbibliothek) eigentümlich ist. Er weist ein deutlich erkenntliches zweites Thema und Ansätze zu echter Durchführung auf.

Daß Tartini in diesen Sonate a quattro den Continuo preisgab, während er das Trio da camera mit obligatem Continuo noch eifrig pflegte, beweist den in ihr schlummernden modernen Geist. Seine Zugehörigkeit zur alten und neuen Zeit, wie die Fülle und das Feuer seiner Erfindung machen ihn zu einem der interessantesten Künstler der Übergangszeit und verleihen ihm eine Bedeutung, welche man bislang über dem Akustiker und Virtuosen von historischer Stellung übersehen hat. Seine direkte Einwirkung auf das klassische Streichquartett scheint allerdings mehr bei Mozart als bei Haydn einzusetzen; Mozart schrieb sein erstes Streichquartett auf italienischem Boden, zu Lodi am 15. März 1770[1]). In Salzburg hatte er keine Veranlassung, sich mit Quartetten zu befassen, also war ihm die unmittelbare Anregung wohl durch italienische „a quattro" gekommen; das Mozartsche Quartett zeigt zudem von Anbeginn an eine Behandlung des zweiten Themas und Keime einer Art von Durchführung, welche dem Haydnschen Frühquartett fehlen.

Kretzschmar hat wahrscheinlich gemacht[2]), daß die selbständige Konzertsinfonie neben den Anregungen, welche sie aus dem Konzert für ein und mehrere Instrumente empfing, durch ein praktisches Bedürfnis neue Nahrung erhielt. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts wurden immer zahlreichere Collegia musica und ähnliche Anstalten für die Musikpflege durch Dilettanten gegründet. Den Mitgliedern derselben waren die Konzerte vielfach technisch zu schwer. So entstand der Wunsch nach einer anderen Gattung instrumentaler Ensemblemusik, und er wurde durch die im Aufbau mit dem Konzert ganz gleichgeartete Opernsinfonie erfüllt[3]).

---

1) Jahn a. a. O. I, 589. Abert-Jahn, Mozart, Leipzig 1919, Bd. I, S. 347 ff.
2) I, 45.
3) Wie wenig Unterschied man zwischen Opernsinfonie und Konzertsinfonie machte,

Daß von dieser sieghaften Ausbreitung und Weiterwirkung der Opernsinfonie die Entwicklung des Streichquartetts formell stärker berührt worden ist als von den Nachwirkungen des Konzerts, darüber ist nach der überwiegenden Entwicklung unserer oben behandelten frühen Quartette mit Continuo wie jener der Quadros ohne Continuo, denen wir uns jetzt zuwenden, kein Zweifel.

Der Opernsinfonie, vor allem in den beiden ersten Sätzen, tributpflichtig ist G. B. Sammartini (geb. 1700); vielleicht hängt es mit der Continuofrage zusammen, daß man Haydn seinen Schüler nannte [1]; Haydn selbst hat irgendwelchen (direkten) Einfluß dieses „Schmierers" auf seine Werke schroff abgelehnt. Die mir vorliegenden Stücke sind analog den obengenannten divertimenti Typen der oberflächlichsten Einleitungsmusik neapolitanischen Charakters: im ersten Satz etwas Pomp, im zweiten ein bißchen Elegik, im dritten „spritzt der Komponist die Feder aus". Im ersten Satz fehlen zuweilen die Reprisen des ersten Teils, desgleichen Ansätze zu einem zweiten Thema; dagegen ist die Modulation in die Dominante vorhanden. An Stelle des dritten Satzes (s. u.) steht häufig ein Menuett. Die Baßführung darf sich auf ihre Emanzipation nichts Besonderes zugute tun; sie ist urtrivial und unbelebt; die Bratsche geht fast ausschließlich mit dem Baß in der höheren Oktave.

Aus ganz anderem Holze sind die Streichquartette von Placidus Camerloher [2]) geschnitzt. 1738 führte er in München seine „Melissa tradita" auf, seit 1744 finden wir ihn in Freising und zwar als Priester, dann 1748 oder 1749 als Kanonikus von St. Veit, dann 1753 als Chorherr von St. Andreas auf dem Domberge, zugleich als Geistlichen Rat und Hofkapellmeister der Fürst-

---

beweist u. a. auch, daß Mozart seiner ersten Oper La finta semplice eine jüngstkomponierte Konzertsinfonie als Einleitung voraussetzte (Jahn I, 111); noch 1781 komponierte Haydn die unter dem Titel la chasse bekannte Sinfonie als Einleitung zum dritten Akt der Oper „la fedeltà premiata".

1) Vielleicht auch mit der Frage des Menuetts. Sammartini ist einer der ersten, welcher in seinen Divertimenti und Sinfonie aa 3 und 4 das Menuett einführt. Über Sammartini vgl. Abert-Jahn a. a. O. Bd. I, S. 330, wo auch die sonstige neuere Literatur angegeben ist. — Das Menuett in der Konzertsinfonie wurde bekanntlich (Kretzschmar a. a. O. S. 51) eine Eigentümlichkeit der Wiener Schule. Seine Verwendung stieß in anderen musikalischen Kreisen auf starken Widerspruch. So sagt Hiller (Wöchentl. Nachrichten I, 243): „Menuetten bei Sinfonien kommen uns immer vor wie Schminkpflästerchen auf dem Angesichte einer Mannsperson; sie geben dem Stück ein stutzerhaftes Ansehen, und verhindern den männlichen Eindruck, den die ununterbrochene Folge drey aufeinander sich beziehender ernsthafter Sätze allemal macht, und worinnen eine der vornehmsten Schönheiten des Vortrags besteht."

2) Geboren 1718. Vgl. die Münchner Dissertation von Benno Ziegler, Placidus v. Camerloher, Freising 1919.

bischöfe Joseph Theodor, Clemens Wenzeslaus und Ludwig Welden[1]). Gerber sagt, daß in seinen Quartetten (Sinfonien) „viele neue artige Erfindungen“ waren und „fast der erste Ton zu den nachgehends so beliebten konzertierenden Quatros“. Bei Camerloher ist nicht nur die Bratsche vom Baß vollkommen emanzipiert, die Behandlung der Stimmen ist im Prinzip eine quartettmäßige; jede derselben erhält gelegentlich etwas von dem grundeinfachen thematischen Stoff. Freilich ist die Violoncellstimme noch sehr zurückhaltend geführt; die Eierschalen des Continuo kleben ihr gleichsam noch an. Fast sämtliche Stücke sind dreisätzig, doch kommen gelegentlich auch entsprechend der Klaviersonate zweisätzige und auch vereinzelt fünfsätzige Gebilde vor; ein solches (Staatsbibl. München Mss. 1372) besteht aus Allegro, Andante, Allegro, Andante, Allegro, also einer Kirchensonate mit vorgesetztem Allegro. Das erste Allegro hat zuweilen schon sein deutlich abgestecktes zweites Thema; auch in der Durchführung geht Camerloher überraschend ausführlich und kühn vor (z. B. Mss. 1386)[2]. Er liebt Ausweichungen nach Moll und beginnt die Rückkehr nicht immer mit dem Thema selbst und nicht immer mit der Haupttonart. In kleinen Kontrapunkten, die sich zum Thema gesellen, klingt die vorhergehende Zeit an; zuweilen finden sich überraschende Pointen, die an Haydn gemahnen. So die Übung, ein lustiges Thema am Schluß des ersten Satzes in seiner ersten Phrase noch einmal zu bringen (Mss. 1384, überhaupt eine reizende Vorausahnung Haydns); in Haydns Weise gewandt. Von dem allgemeinen Charakter von Camerlohers Musik, dem kleinbürgerlichen Ton derselben, habe ich oben schon gesprochen.

Rückständiger in formellem Betracht sind die mir zugänglichen[3]) Quartette von J. K. Toeschi (geb. 1724 „Maitre des Concerts de

---

1) Vgl. an älterer Literatur Gerber a. L. S. 240 (Artikel Camerloher), N. L. I, 615; IV, 787. Dann S. (Sighardt), Placidus Camerloher, ein altbayerischer Kapellmeister. (Unterhaltungsblatt zur Neuen Münchener Zeitung, München 1861 S. 185.)

2) Dasselbe gilt von einem auf der Darmstädter Bibl. befindlichen Quartett des Münchener Hof-Kapellmeisters Ferrandini (Mss. 3885). Dieses Quatro o Sinfonia hat drei Sätze (Allegro moderato, Tempo di Minuetto, Allegro) und im letzten Satz eine längere Gruppe, welche das Thema nicht nur transponiert, sondern auch nach Moll versetzt und mit einem begleitenden Kontrapunkt schattiert.

3) Vier Nummern in „Six pièces dialoguées à 3, 4 et 5 parties. Paris, Ches M. de la Chevardiere“. In meinem Besitz. Von dem Senior der Mannheimer Schule Holzbauer besitzt die k. Hausbibliothek zu Berlin zwei Quartette in Es und F, das erste aus Andantino con moto, Allegro, Andante grazioso bestehend, das zweite viersätzig (Andante assai, Adagio ma non troppo, Minuetto con Trio, Finale).

S. A. S. Mr l'Electeur Palatin a Mannheim"). Das zweite Thema ist hier noch nicht entwickelt, der Durchführungsteil begnügt sich mit Transposition und nichtssagenden, zur Haupttonart zurückleitenden Gängen. Dagegen ist das Cello lebendiger als bei Camerloher behandelt, durchweg aus der Natur des Instrumentes heraus; es hat alle Regionen seines Tonumfanges zu durchmessen von denen der C-Saite bis hinauf in die Tenorlage, welche Toeschi auch im Tenorschlüssel notiert. Die erste Geige ist mit allerlei Passagen und Fiorituren durchkräuselt[1]), aber nicht eigentlich konzertmäßig gesetzt. Unser Mannheimer Konzertmeister schreibt zwei und drei Sätze; für die letztere Kombination bildet wieder die Opernsinfonie das Vorbild. Sein Gesamtstil zeigt sowohl italienische als französische Einflüsse; die letzteren wirken als rationalistisches Element, sie geben Klarheit, verbreiten aber eine gewisse Kühle; die Melodien werden rhythmisch und phrasisch plastischer, verlieren aber an Schwung und Wärme. Diese Vereinigung französischer und italienischer Elemente bildet eines der Kennzeichen der Mannheimer Schule überhaupt; sie bestimmte, wie wir oben bereits sahen, ursprünglich auch die künstlerische Natur des weit über Toeschis Talent hinaus begabten Christian Cannabich[2]). Dieses Meisters Op. V „Six Quatuors pour deux Violons. Alto et Violoncelle . . . per Mr. Cannabich Directeur de la musique instrumentale au Service du meme Souverain (S. A. S. E Palatine). A. Mannheim chez l'auteur et chez M. Goetz"[3]) hat in den fünf ersten Stücken die auch in der späteren Zeit noch von den französischen Quartettisten bevorzugte zweisätzige Form. Nr. 6 aber hat drei Sätze. In der Kombination derselben ist fast der gesamte Gärungsstoff der Zeit wirksam. Nr. 2, 4 und 5 zeigen (wie Op. I) die Satzpaare der Kirchensonate; Nr. 1 stellt ein Allegro und ein Rondeau zusammen, Nr. 3 ein Allegro und ein sonatenmäßig durchgeführtes Menuett; Nr. 6 beginnt sinfonieartig mit Allegro und Adagio, bringt aber als letzten Satz drei

---

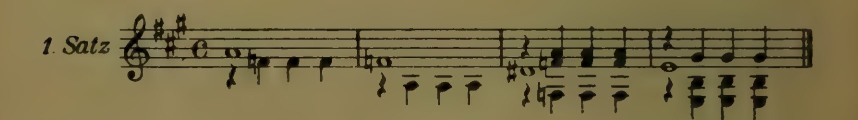
1) Mozart sen. spricht von dem „vermanirierten Mannheimer gout", s. Jahn, Mozart II, 104.

2) Vgl. Jahn (Mozart II, 96) und Wasielewski (Die Violine und ihre Meister, 3. Aufl. S. 241 ff.) nach Schubarts Ästhetik. Ferner Hiller, Wöchentl. Nachrichten I, 64; II, 92; III, 107. Dazu nunmehr Riemanns Mitteilungen und Publikationen in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern Jahrgang III Bd. 1, VII Bd. 2, VIII Bd. 2, XV, XVI; in seinem Handbuch der Musikgeschichte Bd. II Abt. 3 S. 133 ff. a. a. O. Von der bereits großen sonstigen Literatur über die Mannheimer insbesondere Mennicke, Hasse und die Brüder Graun, Leipzig 1909. Eine Spezialarbeit über Cannabich von Hofer (Münchener Dissertation) ist in Vorbereitung.

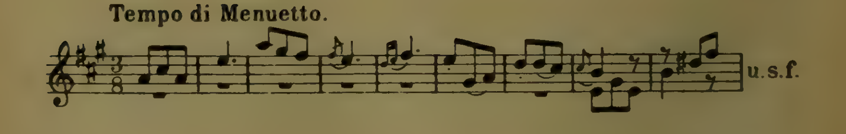
3) Staatsbibl. München.

rondeaumäßig zusammengestellte Menuette. In den Allegros treten Bildungen eines zweiten Themas bald mehr, bald weniger hervor, auch die Behandlung der Durchführungsgruppe wechselt zwischen Schablone und Anläufen zu energischerer Gestaltung, deren Wurzeln wohl im Konzert zu suchen sind. Die Behandlung der Stimmen ist sehr quartettistisch im alten Sinn; das Violoncell ist wie bei Toeschi, die erste Geige in etwas einfacherer und mehr kantabler Führung verwendet. Die Steigerung in der Erfindung ist in diesem Werke gegenüber Op. I beträchtlich. Es hat sich ein Element der Anmut, Grazie und Liebenswürdigkeit eingestellt, das kräftig genug ist, heute noch trotz der Manieren erfreuend zu wirken. Wir gedenken bei diesen Klängen der liebenswürdigen Rolle, die Cannabich in Mozarts Leben gespielt hat[1]).

Ganz anders geartet als die Quartette der Mannheimer Schule sind die mir zugänglichen Stücke österreichischer Komponisten. Die Sinfonien von Zach und stellenweise die von Wodiczka ahnen den lustigen Geist der Cassation. Ähnlich wie bei Holler klingen aus ihnen echt volksmäßige Töne hervor, nur solche vornehmerer Art. Die drei Quartette in A-dur von Zach[2]) auf der Darmstädter Bibliothek (Mss. 3885) sind die reizendsten Vorahnungen Haydnschen Geistes, die ich kennen lernen konnte. Zwei davon sind dreisätzig nach Art der Opernsinfonie, besonders das zweite ist teilweise ganz köstlich. Man sehe hier Stellen, wie:

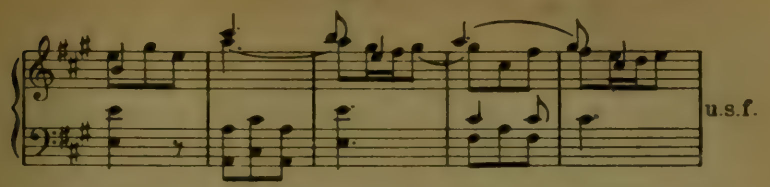


und



1) Jahn II, 438 u. a. a. O.
2) Über die traurigen Schicksale Zachs († 1766 oder 1773) vgl. Gerber a. L. S. 623 und Allg. Mus. Zeitung II, 159.

Rührend wirkt der Nachklang alter Zeit in diesem Satz[1]):



Das erste Quartett ist viersätzig und eine unverfälschte Cassation, bestehend aus Allegro, Polonese, Minuetto (Trio), Finale, Allegro (s. oben). In seinen Durchführungen, so in der zum ersten Satz des zweiten A-dur-Quartetts, zeigt sich Zach schon ganz respektabel und stellt mit den alten Mitteln der Transposition und Modulation in figurierten Gängen hier schon einen verhältnismäßig ausgeführten Satzteil zusammen.

Weniger ursprünglich, bald steif, bald reizvoll sind die Sinfonien des geborenen Wieners F. X. Wodiczka, die sich in Abschriften aus den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts auf der Münchener Bibliothek befinden[2]). Sie haben die dreisätzige Form. An Durchführung denkt Wodiczka nicht und berührt sich auch hierin mit dem Ausgangspunkt Haydns, nur mit dem Unterschied, daß Haydn eben doch schon etwas größer und breitspuriger beginnt. Dagegen klingen in sechs Quartetten Florian Gaßmanns (geb. 1729) noch völlig die Töne der alten Kirchensonate an; er schreibt zwei Sätze, einen langsamen als ersten und darauf folgend eine Fuge. — Aus der norddeutschen Schule sind unlängst zwei Streichquartette von Ph. E. Bach (geb. 1714) bekannt geworden[3]). Bach steht durch seine vielfache unisono-Behandlung der beiden Violinen in der Gesamtverteilung der Mittel gegen die Mannheimer zurück, fesselt aber im Detail durch eine Fülle feiner Züge und fortschrittliche Durchführungen, betont auch das spezifisch quartettistische Element ganz auffallend. Stark von der Oper sind offenbar des Schwarzburger Kapellmeisters C. E. Graf (geb. um 1726) Sei Quartetti concertanti Op. III beeinflußt, welche die k. Hausbibliothek in Berlin besitzt. Dieselben sind zwei- und dreisätzig.

* * *

1) Das hier angezogene Quartett ist mittlerweile von Heinrich Schindhelm herausgegeben worden, der auch eine Monographie über Zach (Münchener Dissertation) vorbereitet.
2) Mss. 1547/8. Wodiczka war seit 1732 in München Hofviolonist.
3) Herausgegeben von Hugo Riemann. Langensalza bei Beyer & Söhne.

Es ist nicht möglich, Untersuchungen über das Quadro durchzuführen, ohne dabei auf Weg und Steg dem Kammertrio zu begegnen. Deshalb seien auch über diese Gattung hier einige Worte verstattet. Das Kammertrio erfuhr im 17. und den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts eine ungeheure Pflege. Auch in diesem Literaturzweig liegt ein Reichtum vor, den wir vorläufig nur ahnen können, der auch die Bestände der concerti und sonate a quattro weit übertrifft[1]). Dieser großen Zahl von Kammertrios (mit Continuo) entspricht eine ungeheure Zahl von, vor allem handschriftlich überlieferten, Streichtrios für zwei Violinen und Violoncell in neuartiger Gestalt, welche das Kammertrio ablösen. Der Übergang läßt sich in Geist und Form verfolgen. Was zunächst die letztere betrifft, so konnte die Opernsinfonie ohne Schwierigkeit für unsere kleinen Gebilde ebenso maßgebend werden als für die mehr- als dreistimmigen Konzertsinfonien. Denn der Satz der neapolitanischen Opernsinfonie ist ja in der Hauptsache trotz der Bratsche ein dreistimmiger, die Bratsche geht zumeist lediglich mit dem Baß. Das Eindringen des neuen Geistes zu beobachten, ist auch hier sehr lehrreich; man braucht nur beispielsweise Ev. dall' Abacos Op. III, das zwischen 1712 und 1715 gedruckt wurde, mit Tartinis Op. III zu vergleichen[2]). Die hoheitsvolle Strenge der Corellischen Zeit, über die Abaco noch gebietet, ist bei Tartini schon sehr durch den neapolitanischen Ton gemildert; dabei aber ist Tartini, wie auch in seinen Solosonaten, in Form und Behandlung noch durchaus von der alten Auffassung beherrscht; die beiden Violinen sind noch fast ebenbürtig geführt, die Form ist in ihren Grundzügen die viersätzige. In der Folge nimmt dann der Geist der Großheit und Würde immer mehr ab, der Ton wird immer mehr geschmeidigt und verkleinert, und wo früher die Sonate da chiesa und da camera oder ein Kompromiß zwischen beiden herrschten, hält die Opernsinfonie ihren Einzug. Das Aussterben des Continuo

---

1) Man vergleiche Wasielewski, Die Violine im XVII. Jahrhundert, Bonn 1874; Torchi a. a. O.; Riemann, Blätter f. Haus- u. Kirchenmusik 1897 Nr. 12. Sandberger, Denkmäler der Tonkunst in Bayern Jahrgang I, Bd. I. Neudrucke verschiedener Meister finden sich insbesondere in Riemanns Collegium musicum.

2) Aus beiden Werken sind Proben im Neudrucke zugänglich; Hugo Riemann hat eine Triosonate von dall' Abaco in London bei Augener, zwei von Tartini in den Blättern f. Haus- u. Kirchenmusik als Beilagen zu den Jahrgängen 1897 u. 1899 herausgegeben. Weitere Trios von dall' Abaco brachten der erste Band der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" und Riemanns Collegium musicum.

können wir auch hier verfolgen. Auf die Wichtigkeit dieser kleinen Trios hat zuerst W. H. Riehl aufmerksam gemacht[1]). Riehl hat auch Pohls Verzeichnis von Komponisten solcher Trios noch um zwölf Namen vermehrt, so daß wir nunmehr 46 Meister, und damit gewiß noch nicht alle, nennen können. Meine Untersuchung der in München vorhandenen Trios führt allerdings zu teilweise von Riehls Angaben abweichenden Ermittelungen.

Der älteste Pfleger der neuen Art ist, soviel ich sehe, Alessandro Besozzi. Er ist (zu Parma) 1700 geboren[2]); seine mitstrebenden Genossen von Ruf sind sämtlich jünger (Giov. Batt. Sammartini geb. 1706; J. C. Stamitz geb. 1717; Leopold Gaßmann geb. 1729; Joh. Chr. Bach geb. 1735). Bei Besozzi klingt die Kammersonate noch an; er schreibt durchweg zwei[3]) Sätze, einen langsamen und einen raschen und als solchen auch noch gelegentlich eine Fuge. Ebenso sind die Stücke von Gaßmann und J. Chr. Bach zumeist zweisätzig, mit dem alten Satzpaar der sonata da chiesa. In der Geigenbehandlung bei Besozzi finden sich noch kleine Imitationen, die zweite Geige übersteigt auch noch zuweilen die erste. Aber der Gesamtton ist doch völlig verändert. Nach Besozzi verliert sich dieser letzte Rest duettistischer Behandlung, und immer mehr macht sich die Decadence der neapolitanischen Schule breit, wir hören häufig nur mehr ein ödes Erklingen inhaltsloser Tonfiguren über dürftigen Bässen; dazwischen kommen wohl auch die besseren Züge dieser Schule, Grazie und süße Sinnlichkeit, zum Vorschein. Was die Formen betrifft, so setzen Sammartini und da und dort Gaßmann für den raschen zweiten Satz ein Menuett, Negri und Selva stellen die Sätze um, sie bringen den raschen Satz zu Anfang. Zanetti und Leopold Mozart fügen das Menuett zu den beiden vorhandenen Sätzen und ordnen die Dreiheit gewöhnlich in der Folge Allegro, Andante, Menuett. In dieser Kombination schrieb auch Ph. E. Bach 1748/49 seine beiden programmatischen Trios (Bitter I, 59), wohl in freier Nachahmung von Werners drolligem Instrumentalkalender von 1748, in welchem wir das Trio als Partie geformt sehen. Damit ist auch hier die Dreisätzigkeit der Opernsinfonie

1) In seiner wenig bekannten, aber verdienstlichen Abhandlung „Arcangelo Corelli im Wendepunkt zweier musikgeschichtlicher Epochen". Sitzungsberichte der bayer. Akademie der Wissenschaften 1882, Philosoph. u. philolog.-histor. Klasse S. 232.

2) Gerber, Altes Lexikon.

3) Riehl sagt irrtümlich „zumeist drei Sätze" (a. a. O. S. 232) und macht auch sonst über die Formen unzutreffende Angaben.

erreicht. Die Behandlung des Violoncells macht dabei die beim Streichquartett beobachteten Fortschritte; in den älteren Trios ist der Baß häufig unbelebt, liegt auch meist zu tief, so daß zwischen ihm und den beiden Geigen die Lücke klafft, welche ehedem der Continuo auszufüllen bestellt war. Allmählich aber steigt das Cello in die Höhe, die drei Instrumente schließen sich zusammen, der füllende Cembalist ist überflüssig gemacht und verliert den Boden. Die Unselbständigkeit des Violoncells in Haydns Klaviertrios ist ein tief verräterischer Zug des Zusammenhangs mit der Continuo-Zeit der Kammermusik. Besozzi und Genossen aber hatten aus der Opernsinfonie noch ein wichtiges Element herübergenommen, die Ansätze zu primitiven Durchführungen. In den Triosinfonien der Mannheimer und der norddeutschen Meister treibt dieser Keim, wie wir bei den Quartetten beobachteten, und wohl unter Mitwirkung von Einflüssen aus dem Konzert, eifrig hervor. Dagegen ist bei den Trios der Wiener Aspelmayr, Gaßmann usf. kaum etwas davon zu gewahren. Daß Haydn diese kleinen Trios italienischer und deutscher Meister sehr wohl kannte, beweist der Umstand, daß er selbst solche Stücke schrieb, welche von dieser Seite aus die Brücke in sein Quartett bilden; ja bei der qualitativ so großen Trioproduktion dürfen wir den Einfluß dieser Werke für Formbildung und Instrumentbehandlung nicht zu gering anschlagen. Das altklassische deutsche Chorlied begann dreistimmig im 15. Jahrhundert, wurde dann vierstimmig, Lasso machte es fünfstimmig. Haydn schreibt erst Trios, dann Quartette; auf dieser Linie der Deszendenz vollzieht sich also im Streichquartett ein ähnlicher Prozeß.

IV.

Wir sind davon ausgegangen, daß Haydn seine ersten Quartette Quadri, Cassationen usf. nannte, und haben uns in der Geschichte der damit bezeichneten Familien umgesehen. Nun kehren wir zu unserem Meister zurück und richten unsere Aufmerksamkeit auf diese seine ersten Quartette selbst.

Als Quadri bezeichnet Haydn unter seinen Erstlingen Nr. 1, 2, 3, 4, 6, 7; als Cassationen Nr. 8, 9, 10, 11, 12[1]). Treten wir nun,

1) Catalogo de Quadri, Partite usf. che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. Parte V 1765. Die französischen Ausgaben benennen sie ohne Unterschied Simphonies ou quatuors dialogués (Pohl I, 333).

die bisherige Entwicklung der Gattungen im Auge, an diese Werke heran, so werden wir erwarten, in ihnen bezüglich der Satzzahl, Formbestandteile usf. offenbare Unterschiede finden zu müssen.

Das Gegenteil ist der Fall. Sämtliche hier genannten Nummern sind fünfsätzig mit zwei Menuetten, und auch von den Quadri erscheinen einige in anderer Überlieferung mit Blasinstrumenten [1]) kombiniert.

Haydn macht also hierin keinen Unterschied zwischen Quadro und Cassation; diese Quadri sind Cassationen und zwar nicht nur der Form nach; gleichmäßig waltet in ihnen der österreichisch-volksmäßige, harmlos heitere Ton. Das Suitenblut überwiegt in ihren Adern.

Hören wir aber näher hin, so gewahren wir doch Unterschiede. Haydn hat den volksmäßigen Ton nicht nur in einer Weise ausgebildet, von der sich seine Mitcassationenmeister nichts träumen ließen, er hat ihn nicht nur verstärkt, sondern auch veredelt. Man sieht das am deutlichsten, wenn man ein Menuett seiner frühen Quartette mit einem Tanzmenuette vergleicht. Er stilisiert schon wieder viel mehr als Holler und Wodiczka [2]). Schon dies Moment weist auf Einflüsse, welche ihm von außerhalb der Cassation kamen. Zach ist darin sein nächster Vorläufer. Hier scheint mir einer der Einflüsse des im Ausdruck gehobeneren Kammerquartetts zu liegen. Ein anderer ist offenbar. Man erkennt ihn in der duettistischen Behandlung der beiden Violinen, wie sie sich, analog der Schreibart des Kammertrios, im Kammerquartett vielfach findet; hieher gehören der erste Satz von Nr. 3, die Adagios von Nr. 4 und Nr. 8. Dann begegnen wir noch anderen Erscheinungen. Schon die Partita war mit mehreren Tropfen italienischen Öls gesalbt. In diesen frühen Quartetten aber erscheinen zwischen dem deutschen Ton auf einmal die offenbarsten Italianismen. Sie äußern sich im lombardischen Rhythmus, im Geist der Melodik, im Ton einer gewissen Lieblichkeit und Sinnlichkeit (welch letztere Haydn später fast ausschließlich auf die Andantes beschränkt), in specie in einem pastoralen Klang der Streicher, der etwas Süßes an sich hat. Endlich ent-

1) Pohl I, 334 ff.

2) Hiemit werden wir auch Dies' Mitteilung (Haydn, S. 145) richtig verstehen. Der Ton der Lustigkeit war in der österr. Musik vor Haydn hier und dort schon da; Haydn hat ihn nur wiederum persönlich umgeprägt.

stammte ja dem späteren Kammerquartett der bläserlose Quartettsatz, und das Streichtrio hatte durch seinen geschmeidigen Satz das Ohr an den dünnen, feinen Klang dreier Streichinstrumente gewöhnen und ihm den Klang des akkompagnierenden Cembalo abgewöhnen helfen.

Die Einflüsse des Kammerquartetts gewannen in der Folge aber auch für die Formgebung die Oberhand. Nach den genannten Werken gab Haydn die Fünfsätzigkeit auf; an Stelle des bunten Wechsels der Cassation tritt bald die organisch gegliederte viersätzige Form (Nr. 13, 15, 17, 18), die ohne Wiederholung eines Teiles vielseitiger ist, und bleibt maßgeblich für die Folge. Neben dieser Verschmelzung von Cassation und Quadro gewahren wir im ersten Dutzend von Haydns Quartetten den unmittelbaren Einfluß der Opernsinfonie in Nr. 5. Dies dreisätzige Quartett hat in seinen Anfangssätzen die Opernsinfonie aus erster Hand[1]). Der Ton des ersten Allegro ist pomphafter, die Durchführung, welche auch den zweiten Gedanken berücksichtigt, ist bedeutungsvoller als sonst, die Italianismen sind besonders stark. Der letzte Satz aber klingt anders als das neapolitanische Sinfoniefinale. Er verweist in Figuration und gesamter Haltung ins italienische Konzert. Dagegen gemahnt das zweisätzige Werk in Nr. 16 an die Klaviersonate.

So sehen wir, der Fäden, welche in das Haydnsche Quartett hineinlaufen, sind ziemlich viele. Es konserviert Reste der alten Suite, wie des Kammertrios und Kammerquartetts und zählt mit ihnen auch die Opernsinfonie, Klaviersonate und das Konzert zu seinen Ahnen. Nächster Ausgangspunkt ist wohl die Partita, aber die Mischung der opern-, kammersonaten- und suitenmäßigen Elemente ist beim jungen Haydn schon so weit vollzogen, daß sich die Einzelbestandteile nicht so aufs Geratewohl dem Musiksinn offenbaren; erst das historisch geschulte Auge vermag sie zu erkennen. Am meisten reine Rasse der Cassation zeigt Nr. 12, in welcher die Sonatenteile kaum als solche wirken.

Vielleicht verstehen wir jetzt auch die Vorwürfe besser, welche Wiener Tonkünstler gegen Haydn als den „Lustigmacher" erhoben. Es gefiel ihnen nicht, daß er das Quadro so mit dem Geist der Cassation befruchtete, den Perückenstil der späteren

1) Vgl. Pohl I, 337.

da camera-Musik durch die fröhliche, stammeseigenartige und doch durch Vergeistigung verallgemeinerte österreichische Volksmusik aus dem Felde schlug.

Und dann muß uns die historische Betrachtung, die uns bis hieher geführt hat, noch eines lehren: die vertiefte Bewunderung jenes Hauptmoments in Haydns ersten Schöpfungen, das stets als unerklärter Rest bei Untersuchungen der künstlerischen Deszendenz von Meisterwerken zurückbleibt, die Bewunderung von Haydns persönlichem Genie. Erst wenn wir die Camerloher, Cannabich und Zach kennen lernen, gewinnen wir den Augenpunkt und ermessen über die lieblichen Hügel und Vorberge hinüber, wie hoch die Alpen emporragen. Die Kraft und Originalität von Haydns Genie, welche ihn allein schon das Quartett sogleich mit solcher Freiheit und Richtigkeit der Instrumentbehandlung anpacken lassen, sind unerhört[1]).

V

Aus Quadro, Sinfonie und Trio hatte Haydn auch den Durchführungsteil für seine — nunmehr im modernen Wortsinn — sonatenhaften ersten und letzten Sätze übernommen. Die Art dieser Durchführungen haben wir kennen gelernt; sie bestanden zumeist aus Transposition des Themas und Einfügung figurierender, inhaltlich unbedeutender Gänge, denen lediglich die Aufgabe zufiel, die jeweils erforderliche Modulation zu bewerkstelligen. Dann sahen wir einige Meister, wie Tartini, Camerloher, Ferrandini, Zach hiebei nachdenklicher, kühner zu Werke gehen: das Thema erscheint in Moll, wird gar selbst modulatorisch abgewandelt, eventuell auch einmal durch einen begleitenden Kontrapunkt schattiert. Ist ein zweites Thema vorhanden, so wird es meist ignoriert, zuweilen aber doch auch schon recht hübsch mit hereingezogen. Diese Technik ist auch die Durchführungstechnik Haydns in seinen ersten Quartetten, und sie ist es dem Prinzip nach auf lange hinaus geblieben. Manchmal begnügt er sich nur mit einer Transposition und Modulation; so in Nr. 2, wo der Durchführungsteil 8 Takte währt. Die Durchführung von Nr. 16 nimmt vom zweiten Gedanken Notiz, ist aber ungemein kurz im Ver-

1) Vgl. z. B. in Nr. 8 die Melodie des D-moll-Trio, welche von Viol. I. und Bratsche in Oktaven gesungen wird. Über dies von den Zeitgenossen verpönte Oktavieren s. Schulz a. a. O. S. 20.

hältnis zum Stoff des ersten Satzes; jene von Nr. 4 dagegen ist schon von einer gewissen Länge; in Nr. 17 finden wir die Abbeugung des Themas auf modulatorischem Weg usf.

Die Frage der Durchführung nun ist es, die in der weiteren Entwicklung des Haydnschen Quartetts geradezu den Angelpunkt bildet.

Bis zur großen Pause in des Meisters quartettistischem Schaffen, von der uns unser Brief von 1781 Kunde gibt, bis 1771 hat Haydn 32 Streichquartette geschrieben. Der Komplex dieser 32 Werke scheidet sich wohl in zwei deutlich erkenntliche Gruppen, Nr. 1—18 und Nr. 19—32. Hievon ist die zweite die weitaus reifere, vertieftere, den Satz zunehmend verfeinernde. Beiden Gruppen gemeinsam aber ist der Mangel jenes Prinzips, das wir heute als das erste und hauptsächlichste quartettistischer Gestaltung bekennen, das den triebkräftigsten Impuls für Phantasie und Kunstverstand des Komponisten bilden soll, des Prinzips der thematischen Arbeit. Thematische Arbeit gab es längst; aber was wir heute bei ihr verstehen, hat Haydn neu festgestellt, und erst in seinen späteren Schöpfungen.

Wohl tauchen auch in unseren ersten 32 Quartetten Vorboten auf, welche das Kommen dieses neuen Prinzips ankündigen. So findet sich schon in der Durchführung von Nr. 18 die Benutzung eines motivischen Rhythmus, der zum Stoff der ersten Gruppe des Satzes gehört; so weisen die Durchführungen in Nr. 20 (um 1765 entstanden) und 24 (1769) auf später, und diese Anzeichen mehren sich in der bislang allein ins Jahr 1771 verwiesenen Serie 27—32. Aber diese Stellen und Satzteile berühren wie zufällig erschienen und verschwinden wieder.

Mit diesem Mangel an thematischer Arbeit aber geht ein anderes Hand in Hand. 1755—1771 hatte Haydn nur selten das Bedürfnis, dem Quartett Züge seiner schon damals in einzelnen Sinfonien sich dokumentierenden Großartigkeit und bisweilen höchst aparten Phantastik aufzuprägen. Solche Züge finden sich in den harmonischen Feinheiten des zweiten und vierten Satzes von Nr. 21, dem empfindungstiefen Adagio von Nr. 22 u. a. a. O. Im Grundton aller unserer Werke aber schlägt der alte Cassationston vor. Die Eigenschaften, welche der großen Menge einzig aus „Papa Haydn“ sprechen, Übermut, Laune und Witz, sind bereits in den schönsten Proben vorhanden (vgl. Nr. 23 und 28), das

Gegengewicht aber, das in den späteren Werken die kunstvolle Verarbeitung des Stoffs gegenüber dem liebenswürdig harmlosen Spiel der Erfindung schafft, mangelt noch.

Indes hatte Haydn schon frühzeitig das Bedürfnis, ein solches Gegenspiel zu erfinden. Und hiebei griff er zum nächstliegenden Mittel, das wie von selbst der Unmittelbarkeit und volkstümlichen Heiterkeit entgegengesetzt schien, zu den Künsten der Zunft und Schule, zum Kontrapunkt. Derselbe dient ihm zuvörderst zur Stilisierung seiner Tänze. Besonders in den Menuetten liebte Haydn von Anfang an kanonische und imitatorische Bildungen; so ergeht sich schon in seinem ersten Werk das Menuett kanonisch, ebenso in Nr. 3, 4 (Trio), 9, 14 usf. Vielleicht waren das Nachklänge aus alter Zeit, die das Menuett wieder in Zucht nahmen, gegenüber dem freien Sichergehen der anderen Sätze. Innerhalb des ganzen Werkes waren diese strenger gearbeiteten Partien freilich von geringerer Bedeutung; und da sie vorzugsweise am Menuett auftreten, alterierten sie den Gesamtton nur wenig.

Da wird der Meister 1771 (welches Datum unser Brief erweist) des lustigen Tones plötzlich satt. Und nun muß wieder der Kontrapunkt herhalten; diesmal aber in ausgiebigerer Verwendung. Haydn beschließt eine Hauptaktion und führt das schwere Geschütz der großen kunstvollen Formen auf. Dies geschieht in der Serie 33—38. Nr. 34 erhält als Schlußsatz eine Fuge mit vier, Nr. 37 mit zwei, Nr. 38 mit drei Subjekten. In der Gestaltung dieser Fugen zeigt sich wohl feiner künstlerischer Sinn; es sind keine Kirchenfugen, sondern Quartettfugen, besonders der betreffende Satz in Nr. 34 ist dem Cassationengeist genähert. Andererseits „zogen nun die übrigen Sätze von der Strenge an, und so erhielt die ganze Serie einen mehr ernsten Charakter“ [1]). Das hat ihr die Bezeichnung „große Quartette“ eingetragen, und Gerber betont in seinem alten Lexikon: „Von dieser Serie an erscheint Haydn in seiner ganzen Größe als Quartetten-Komponist.“

Schwer läßt sich sagen, ob Haydn mit Einführung dieser Fugen in sein Streichquartett etwas Neues zu tun gedachte. oder sich auf das Alte wieder besann. Hatte doch die Übergangszeit die Fuge der alten Kammersonate fast ganz verdrängt gehabt.

Bei aller feinsinnigen Vermittlung aber verkoppelte Haydn hier

---

1) Pohl II, 292.

zwei Dinge, die in seiner Quartettwelt — welche nicht die Beethovens ist — stilistisch miteinander wenig gemein hatten. Am deutlichsten tritt dies in der Nr. 37 hervor, die mit der F-moll-Fuge schließt. Hie Cassationsquartett, hie feierlicher Kontrapunkt, hie das neue luftige, dort das tiefste Element des musikalischen Rüstzeugs — diese Widersprüche mußte Haydn empfinden. Und nun ist von hohem Wert, wenn unser Brief erweist, daß, an diesem Punkt angekommen, Haydn die Quartettkomposition überhaupt auf ganze zehn Jahre an den Nagel hängte. Diese Stücke hatten das Richtige immer noch nicht; es blieb in ihnen ein Unbefriedigendes, es fehlte ein rätselhaftes Etwas. Also legte der Meister die ganze Gattung beiseite.

Das Fehlende war die Vermittlung zwischen strenger und freier musikalischer Gestaltung. Das Kind aus der Ehe des Kontrapunkts mit der Freiheit ist die thematische Arbeit. Der Kontrapunkt ist der Vater. Thematische Arbeit in annähernd modernem Sinn gab es, wie gesagt, schon längst vor Haydn, gab es in Vokalmusik, Orgelmusik, Konzert und da und dort. Haydn hat sie aber doch erst gleichsam wieder neu erfinden müssen; er tat es in den folgenden Jahren auf einem anderen Kunstgebiet, innerhalb der Sinfonie.

Nachgewiesen zu haben, daß Haydns frühen Sinfonien das Prinzip der motivischen Arbeit fehlt, gehört zu den Verdiensten Hermann Kretzschmars [1]). Ich erhielt von diesem Resultate erst während meiner vorliegenden Arbeit Kenntnis und fand mich durch die somit in Haydns Sinfonien waltenden analogen Erscheinungen in den Ergebnissen meiner Beobachtung bestärkt. Mit Rücksicht auf das nur mangelhaft vorhandene Material und den Zweck seines Buches hat sich aber Kretzschmar bei Darstellung der Genesis der thematischen Arbeit sehr knapp gehalten. Ich versuche hier, ausführlicher auf dieselbe einzugehen, und nehme keinen Anstand, trotz der ihr anhaftenden Mängel hiebei die 1810 bei Le Duc in Paris erschienene Ausgabe Haydnscher Sinfonien herbeizuziehen [2]).

Unsere Quartette von 1771 benutzen die großen kontrapunk-

1) A. a. O., und zwar 3. u. ff. Auflage, S. 58 u. 64 ff. Das Auftreten einzelner Ausnahmen in neuerlich bekannt gewordenen frühen Sinfonien (so C-dur von ca. 1760) ändert nichts an den Aufstellungen des Verfassers.

2) Mittlerweile sind bekanntlich in der G. A. von Haydns Werken 40 Sinfonien vor 1770 durch E. Mandycewski vorgelegt worden. Vgl. dazu Kretzschmar, Die Jugendsinfonien Josef Haydns, Jahrbuch Peters 1909.

tischen Formen. Auch hier in der Sinfonie greift nun Haydn bei seiner Entdeckungsfahrt nach der neuen thematischen Arbeit zunächst zum Kontrapunkt. In der E-moll-Sinfonie von 1772 (Le Duc Nr. 2) beginnt der erste Satz mit einem charakteristischen unisono-Thema. Es wird baldigst in extenso in G-dur von den Bässen beantwortet, während die Violinen und Bratschen kontrapunktieren. Der charakteristische Quintsprung des ersten Taktes wird wohl, aber nur in sehr geringfügiger Weise ausgenutzt. Gegen den Schluß des Satzes gibt Haydn eine veritable Engführung, welche direkt an die Fuge gemahnt. Das Menuett ist streng kanonisch. Der letzte Satz weist dieselben „Einsätze" auf wie der erste, arbeitet mit dem Thema an der Oberfläche oder mit ihm und einem von den Bratschen zuerst intonierten Thema fugenartig und nimmt stellenweise einen fast strengen Charakter an. Auch in der D-dur-Sinfonie von 1774 (Le Duc Nr. 7) wird das Thema noch „einsatzweise" exponiert und so in der Durchführung angefaßt. Wenn hier die thematische reine Quinte zur verminderten abgebeugt wird, so war dies nur ein schon der früheren Art von Durchführung geläufiges Mittel. In der C-dur-Sinfonie von 1777 dagegen (Le Duc Nr. 23) vollzieht sich der Umschwung[1]). Die Durchführung arbeitet stark mit einer kleinen Nebenfigur der Themagruppe und einem dem dritten und vierten Takte des Themas entnommenen Motiv. So primitiv das hier noch ist, das Geheimnis des richtigen Prinzips war damit unserem Meister offenbar geworden. Auch in der Arbeit des letzten Satzes greift das System der Zerlegung Platz, nicht nur der erste, sondern auch der dritte Takt des Themas wird Keim zu neuen Gebilden. Was in letzter Linie diesen Umschwung herbeiführte, ob der Kontrapunkt, ob allgemeinere Anregungen durch die Durchführungen des Konzerts oder speziellere Ph. E. Bachs (s. Kretzschmar a. a. O. S. 48), wird sich nicht mit Bestimmtheit abgrenzen lassen.

Haydn aber schritt auf diesem Wege fort. In der A-dur-Sinfonie von 1778 ist schon das Thema des ersten Satzes mit Rücksicht auf thematische Arbeit in zwei Abschnitten erfunden. Man vergleiche nur den Anfang der Durchführung mit seinen reizvollen

---

1) Sehr bemerkenswert ist auch für unsere Frage der letzte Satz der bereits 1776 entstandenen Klaviersonate in H-moll (Pohls Verzeichnis f. 12).

Umstellungen der thematischen Glieder; das ist eine neue Welt. In lehrreicher Weise aber beweist der letzte Satz der D-moll-Sinfonie von 1779 (Le Duc Nr. 16) die veränderte Stellung zu den strengen kontrapunktischen Formen, die Haydn auf seinem Weg gewonnen hat. Hier ist eine ausgeführte Fuge mit drei Subjekten eingepackt in einen Satz, der in seiner Einleitung romantisierend frei das erste Subjekt aufs reizvollste anklingen läßt und ebenso abschließt. Die Vermählung der beiden Gestaltungsprinzipien ist vollzogen.

Und nun nimmt unser Meister im Jahre 1781 die Quartettkomposition wieder auf und schreibt die Nrn. 39—44 „*auf eine ganz neue Besondre art*". Es genügt, in Nr. 40 oder 41 (das sogenannte Vogelquartett) einen Blick zu werfen, um die veränderte Faktur zu gewahren: wie in Nr. 40 der vierte Takt des Themas sogleich als treibender Keim für die Überleitungsgruppe verwendet wird, wie die Durchführung in bedeutender Weise den Stoff abwandelt und gegen den Schluß hin in geradezu Beethovenscher Weise zusammenballt, wie im letzten Satz von Nr. 51 das kleine Motiv durch die Stimmen läuft und sich in der C-moll-Stelle mit dem Gegensatz verbündet.

Das Prinzip der motivischen Arbeit hat vom Streichquartett Besitz ergriffen, *das moderne Streichquartett ist erfunden*. Die alten Mittel der Transposition, der modulatorischen Abwandlung des Themas usf. gibt Haydn naturgemäß damit nicht preis, sondern gesellt sie dem neuen Rüstzeug bei. Das Thema als Ganzes wie in seinen einzelnen motivischen Gliedern wird künftig Stoff für die Exegese der Durchführung.

Keine andere Kunstgattung war intimer geeignet, das neue Prinzip in sich aufzunehmen und weiter auszubilden, als das Streichquartett. Und tatsächlich macht Haydn sogleich nach 1781 von ihm einen glücklicheren Gebrauch in seinen Quartetten als in seinen nächsten Sinfonien. Dabei hat der Meister natürlich auch sofort die äußeren Konsequenzen des veränderten Verfahrens gezogen. Bislang war bei ihm, so sehr er die Instrumente gegenüber den meisten seiner Vorgänger emanzipierte, die erste Violine doch in der Hauptsache dominierend. Violine II, Bratsche und Cello begleiteten, interessant in Gang, Harmonie und Rhythmus, aber sie begleiteten. Diese Art wird nun auch

außerhalb der thematisch gearbeiteten Partien nach Seite der selbständigen Stimmführung hin vertieft. An diesen Stellen selbst beginnen jene musikalischen Wechselgespräche der Instrumente, welche wir heute im echten Quartett zu hören verlangen; der Stil feiner Konversation, den Kretzschmar mit dem Stil der französischen Enzyklopädisten vergleicht, ergreift vom Quartett Besitz. In solchem Wechselgespräch darf keiner zu lange reden; die motivische Arbeit ist der Träger dieser Konversation, sie gönnt jedem das Wort, und die andern treten zurück, solange er spricht.

An Stelle des liebenswürdigen Nebeneinanderreihens von Tongedanken tritt jetzt die organische Durcharbeit der Motive. So ist das Streichquartett homophon und polyphon zugleich. Niemand hat sein Wesen treffender bezeichnet als Jahn, der (Mozart IV, 81) sagt: „Hier ganz vorzüglich war es die Aufgabe, die Elemente der homophonen Schreibart, welche auf freie Führung schöner und ausdrucksvoller Melodie gerichtet ist, und des in strengen und festen Formen arbeitenden polyphonen Stils zu einer neuen, geistig freien und lebendigen Schöpfung miteinander zu verschmelzen."

In unserer Serie 39—44 vertauschte Haydn die Überschrift seiner Menuette mit dem Namen „Scherzo". Aus dieser Tatsache ist viel Wesens gemacht worden. Ohne Grund; denn mit Ausnahme des zweiten Satzes von Nr. 51, auf den auch die Bezeichnung Scherzo nicht paßt, sind alle Stücke Menuette.

1783 richteten „die ihn ehrenden deutschen Violinisten" an Haydn die öffentliche Aufforderung, neue Quartette zu schreiben[1]); indes erscheint die neue Serie erst 1787. Was Haydn in ihr an thematischer Arbeit leistet, beispielsweise im letzten Satz von Nr. 45, wird von keiner der gleichzeitigen (Pariser) Sinfonien, welche ich habe kennen lernen können, nur annähernd erreicht. Erst die 1788 erschienene Oxfordsinfonie zeigt den Meister auch hier auf der vollen Höhe. Die Pariser Sinfonien bildeten wohl das Prinzip der motivischen Arbeit weiter aus; im Streichquartett aber erscheint Haydn zuerst als dessen Meister.

So trifft Reichardt das Richtige, wenn er über die Entwick-

1) Pohl II, 223.

lung des Haydnschen Quartetts u. a. sagt, daß sich nun (in den „Russischen Quartetten") „die Arbeit gedachter zeige" und sich der Meister auch „durch reiferes Studium der Kunst" als originell und bestimmt darstelle[1]).

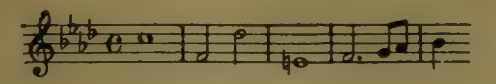
Pohl hat sehr richtig erkannt, welches Moment in der Entwicklung des Haydnschen Streichquartetts nach 1781 von weiterer hervorragender Bedeutung war: der Einfluß Mozarts. Ueber diesen Zeitpunkt hinaus die Geschichte unserer Kunstwerke zu verfolgen, liegt nicht in der Absicht der vorliegenden Studie. Wohl aber haben wir aus Haydns Brief für die Wechselwirkung, welche die beiden Meister aufeinander ausübten, noch Schlüsse zu ziehen; eine Wechselwirkung, welche ja immer noch viel zu wenig beachtet wird. Der Sinfoniker Haydn in seiner höchsten Reife und der große Oratorienkomponist ist der nachmozartische Haydn; der jüngere Mozart beeinflußte später seinen älteren Freund, von dem er selbst gelernt hatte.

Die erste Anregung, Quartette zu schreiben, kam, wie wir oben gesehen haben, Mozart vermutlich in Italien durch italienische Werke. Später tritt dann der Haydnsche Einfluß hinzu. Wie stark derselbe war, können wir heute an Mozarts Vorbildern nachweisen, nachdem wir wissen, daß Haydns kontrapunktische Quartette ins Jahr 1771, nicht 1774 zu setzen sind. Denn bekanntlich schrieb Mozart bei seinem Wiener Aufenthalt 1773 gleichfalls sechs kontrapunktische Quartette[2]). Es ist kein Zweifel, daß Mozart darauf ausging, in diesen Werken speziell Haydns Serie 33 bis 38 nachzubilden. Den wichtigen Schritt in der Geschichte der Quartettkomposition, in welchem Haydn versuchte, die Gattung dem Geist der großen Kunst zu vermählen, hat Mozart an Haydns Hand mitgemacht.

Eine Vergleichung der beiden Serien ergibt auch im Detail in einer ganzen Reihe von Zügen Mozarts Abhängigkeit. Man halte den Anfang von Haydns Nr. 34 gegen Mozarts Nr. 11; Haydns Variationen in Nr. 36 gegen die Mozarts in Nr. 10; die Stimmung des ersten Satzes in Haydns Nr. 35 gegen Mozarts ersten Satz von Nr. 13; das Trio desselben Haydnschen Quartetts gegen Mozarts Menuett in Nr. 11; im letzten Satz des ersten Quartetts die

1) Musikalisches Kunstmagazin 1782, S. 205.
2) Jahn I, 235 u. 591 ff. Es sind die Quartette 8—13 in der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe.

sich ablösenden Terzengänge gegen dieselbe Figur im letzten Satz von Mozarts Nr. 12, den letzten Satz von Haydns Nr. 39 gegen denselben in Mozarts Nr. 12, besonders die beiderseitigen Schlüsse. Merkwürdig ist auch die Parallele zwischen dem Pachelbel-Händelschen



bei Haydn, Nr. 37 letzter Satz, und



bei Mozart, Nr. 8 zweiter Satz [1]).

1782—85 schrieb dann Mozart die sechs großen Quartette Nr. 14—19 und widmete sie Haydn [2]). Nun kehrte sich das Verhältnis um, und Haydn sitzt zu den Füßen des jüngeren Meisters. Gewiß wird niemand, mit diesen Zusammenhängen vertraut, nun ohne Rührung die Mozartismen (z. B. Nr. 46, letzter Satz) gewahren, die Haydns Serie 45—50 von 1787 enthält.

1) Vgl. auch Jahn IV, 710 ff.
2) Vgl. Jahn IV, 68 ff.

Zur Entstehungsgeschichte von Haydns „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze"[1])

Vor einiger Zeit wurde mir aus Passau ein heute zum Musikschatz der dortigen Studienkirche gehöriges Notenmanuskript zur Begutachtung übersandt. Von dieser Handschrift und ihrer Bedeutung für die Entstehungsgeschichte der Haydnschen sieben Worte handeln die nachfolgenden Zeilen; die Auffindung danken wir Herrn Chordirektor und Gymnasialmusiklehrer J. Kroiß in Passau. Möge das Beispiel, das Herr Kroiß mit dem Verfahren gibt, alte Notenbestände in unseren Kirchen nicht als unnütz anzusehen, sondern zu ordnen, zu katalogisieren und gegebenenfalls einen musikwissenschaftlich geschulten Kollegen zu befragen, allgemeinste Nachahmung finden.

Was wir über die Entstehungsgeschichte von Haydns Werk aus zeitgenössischen Mitteilungen wissen, geht zu einem Teil auf die kurze, von Griesinger verfaßte Einleitung zurück, welche der Meister Partitur und Klavierauszug des neugestalteten Werkes voranstellte[2]); zum anderen Teil auf sonstige Mitteilungen des Meisters an Dies, Griesinger und Neukomm. Als Verfasser des von Haydn bei der Umarbeitung seiner „Passione instrumentale" zu einem begleiteten Vokalwerk[3]) benutzten Textes nennt Griesinger[4]) einen Passauer Domherrn. Neukomm erzählt, daß der Passauer Hofkapellmeister Singstimmen zu dem Instrumentalwerk

1) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1903.

2) „Es sind ungefähr 15 Jahre, daß ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen" usf. Nach der in Cadix bestehenden Tradition war dieser Domherr der Abbé José Saenz de Santamaria, Marquis de Valdeiñingo, der auch einen dem Leiden Christi besonders geweihten Betsaal „La Cueva" in Cadix eingerichtet hatte. (Freundliche Mitteilung des Herrn Diözesan-Archivars Manuel Zazurca in Cadix.)

3) Haydn nennt es Oratorium, eine Bezeichnung, welche nur in gewissem Sinne berechtigt ist. Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal (2. Aufl. II, 1. S. 121).

4) Griesinger führte auch die Korrespondenz mit Härtel bezüglich der neuerlichen Drucklegung von Haydns Werk. Abschriften derselben verdanke ich den Herrn Breitkopf & Härtel in Leipzig. Die Verhandlungen begannen im Juli 1800, Haydns Honorar belief sich auf 100 Dukaten. Den Text der Vorrede verfaßte Griesinger; nachdem ihn van Swieten revidiert hatte, zeichnete Haydn am 25. März 1801. Die italienische Übersetzung besorgte der Wiener Advokat Sarchi (nicht, wie Neukomm angibt, Carpani); durch allerlei Zwischenfälle verzögerte sich die Drucklegung bis in die zweite Hälfte des Jahres.

gesetzt habe; auf der zweiten Rückreise aus England habe Haydn diese Arbeit in Passau kennen gelernt. „Haydn war mit der Aufführung zufrieden, setzte aber dieser seiner Erzählung (mit seiner gewöhnlichen Bescheidenheit) ganz einfach bei: „Die Singstimmen, glaube ich, hätte ich besser gemacht." Gleich bei seiner Ankunft in Wien unternahm und vollendete Haydn diese erklärende Zugabe der Singstimmen, zu welcher Bearbeitung Baron von Swieten den deutschen Text besorgte. Neukomms Angaben hat dann Pohl[1]) dahin berichtigt, daß der Besuch in Passau auf der zweiten Hinreise (nicht Rückreise) nach England stattgefunden haben muß; ferner wies Pohl ein altes Passauer Textheft („Die Worte Christi am Kreuze. Eine Kantate") nach, in welchem die von Haydn benutzten Worte im wesentlichen erhalten sind, und ermittelte, daß Haydn diesen Text unter die letzte Zeile seiner neuen Partitur notierte und ihn „nach Bedarf umänderte, radierte, überklebte, bis er mit sich im Reinen war".

Hierzu läßt sich aus unserem Manuskript weiter feststellen:

1. Der Bearbeiter der Musik war tatsächlich der damalige Passauer Hofkapellmeister.
2. Dies war der „hochfürstliche Truchseß, Hofkammerrat und Kapellmeister" Joseph Friebert.
3. Haydn hat nicht nur den Text dieser Passauer Bearbeitung, sondern für einen Teil seiner musikalischen Umformung auch Frieberts Singstimmen benutzt (wobei er das Ganze freilich viel „besser gemacht" hat als sein Vorgänger).

Unser Manuskript ist ein Heft in Quer-Quart mit der Aufschrift: „Die Worte X$^{\underline{\underline{i}}}$ am Creutze. Eine Cantata à 4$^{\underline{\underline{tro}}}$ L'Cembalo mit denen Vocalstimmen. Von H[errn] Hayden". Dieser Titel rührt von derselben Hand her, welche Noten und Text schrieb; von späterer, gleichfalls älterer Hand findet sich dann der Zusatz: „Die Singstimmen hat der Hofkammerrath und Kapellmeister Fribert in Passau $\overline{ao}$ 1792 dazu verfasset." Nun besitzen die Archive von München und Landshut verschiedene Dokumente von Frieberts Hand; aus dem Vergleich dieser Stücke mit unserem Manuskript ergibt sich mit unzweifelhafter Sicherheit, daß das letztere Frieberts Autograph ist; dazu geht aus den Korrekturen

1) Joseph Haydn. Leipzig 1878, II. 217.

des Manuskriptes hervor, insbesondere aus einer wichtigen Änderung in der Schlußnummer, welche einige Haydns Musik fremde a cappella-Takte (s. u.) einschiebt, daß der Schreiber auch der Bearbeiter war. Die Richtigkeit der Jahreszahl läßt sich nicht genau nachprüfen, indes ist das Datum von geringem Belang; daß diese Einrichtung jener Haydns vorausging, wird wiederum aus dem Vergleich beider untereinander deutlich. Als Haydn 1794 nach Passau kam, hatten auch schon eine Anzahl Aufführungen in Frieberts Bearbeitung stattgefunden, denn nach Neukomms Bericht trifft es sich zufällig, daß das Werk gerade wieder einmal exekutiert wird. Das Datum von Haydns Besuch dürfte der 21. Januar gewesen sein. Am 19. Januar brach er in Wien auf; daß der Meister damals den Weg über Passau nahm, ist durch den Bericht über einen spaßhaften Vorfall im Schärdinger Zollhaus [1]), wenige Stunden vor Passau, verbürgt; nach Neukomm trifft Haydn untertags in Passau ein, mit der Absicht, dort zu übernachten. Am 20. nachmittags konnte Haydn schwerlich schon in Passau sein; wohl aber entspricht der 21. den damaligen Verkehrsverhältnissen. — Besitzer unseres Manuskriptes war ehedem ein Herr J. V. Oswald, früher oder später auch der Musikverein in Passau.

Joseph Friebert [2]) stammt vermutlich gleich dem 1736 in Wullersdorf geborenen, bekannten Karl von Friebert, der 1759 in die Esterhazysche Kapelle eintrat, aus Niederösterreich. Seit Anfang der fünfziger Jahre ist unser Künstler in den Registern der kaiserlichen Oper in Wien nachweislich [3]); von dort scheint Friebert dem Passauer Fürstbischof empfohlen worden zu sein, der gleich seinen Vorgängern in regem Verkehr mit dem Wiener Hofe stand. Durch Dekret vom 19. März 1763 wurde Friebert zum Paussauer Hofkapellmeister ernannt, und in dieser Stellung ist er bis zu seinem, am 6. August 1799 erfolgten Tode verblieben. [4]) Wie Haydn von Esterhaz aus, scheint Friebert periodisch wieder nach Wien gekommen zu sein. 1775

1) Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig 1810, S. 47.
2) Im Passauer Totenregister wird er auch von Friebert genannt, ebenso in Gerbers Lexikon. In Wullersdorf ist der Meister nach Ausweis des dortigen Taufbuchs nicht geboren (freundliche Mitteilung des Pfarramtes Wullersdorf).
3) Pohl, Allgemeine deutsche Biographie, Artikel Karl F. Friberth.
4) Die Anstellungsdaten der Passauer Beamten verzeichnen die alten Hofkalender. Laut Hofkammerprotokoll vom 21. März 1763 (k. b. Kreisarchiv Landshut) erhielt Friebert freie Wohnung, 500 fl. in Gold, sowie jährlich 6 Eimer „Ordinari Tafl Wein". Über Frieberts Ableben berichtet das Totenregister der Passauer Dompfarrei: „Am 6. August 1799 starb in Passau und wurde im neuerrichteten Gottesacker bei St. Severin daselbst beerdigt: Der Hoch- und wolgeborne Herr Joseph von Friebert, Hochfürstlicher Hof-Kammerrath, Truchseß und Hofkapellmeister in Passau" (freundliche Mitteilung des Herrn Dompfarrer Muggenthaler).

wenigstens hat dort Benedikt Schack von ihm Gesangunterricht erhalten. [1]) Das Passauer Musikleben, auf das ich an anderem Orte ausführlicher zurückkomme, war unter Friebert trotz der verhältnismäßig beschränkten verfügbaren Mittel nicht unansehnlich. Die Hofkapelle bestand durchschnittlich aus dreißig Personen, etwa doppelt so viel, als es zu Muffats Zeit gewesen waren, die Oper verfügte über einige gute Solokräfte, der Bestand an Musikalien, Kostümen und Dekorationen war in späterer Zeit sogar bedeutend. Das größte Theater besaßen die Jesuiten; nach deren Expropriation dachte man 1774 daran, dort zu spielen, doch waren wohl zahlreiche Flugwerke und andere schöne Zaubermaschinen, aber nicht genügend Dekorationen vorhanden, auch der Raum zu groß, so daß die Aufführungen nach wie vor im „alten Theater" statthatten. In Passau wurden damals gute Violinen und Lauten fabriziert (auch der Orgelbau florierte); über die Violinisten der Hofkapelle hingegen wird bezüglich ihrer Leistungen gelegentlich Klage geführt.

Die Fürsorge für Oper, Kirchen- und Tafelmusik bildete unter Frieberts Aufgaben die hauptsächlichste. Tafelmusik und Instrumentalmusik (Orchester- und Kammermusik) sind dabei vielfach identisch. Wie seit Muffats Zeiten wird bald „eine kleine", bald „die völlige Musik" bei den Mahlzeiten Serenissimi gehört. Für diese Gelegenheiten wie noch für die Instrumentalmusik in der Kirche schreibt und besorgt Friebert die nötigen Sinfonien, Kassationen etc.; in Wien, München, Venedig hat er seine Korrespondenten, die ihn mit dem Neuesten versehen. Gelegentlich hängt ihm der Venetianer um teures Geld Schleuderware auf, von 60 übersandten Sinfonien sind nur einige wenige genießbar. Hingegen erwirbt Friebert sogleich 1763 „Le Midi' (entstanden 1761) „ein großes Conzertino, g a n z n e u von Hayden", und auch die „sieben Worte" besaß er in ihrer allerersten Fassung. Dies deutet auf besonderes Interesse für Haydns Kunst und wohl auch auf direkte Beziehungen zu ihm. Die für das fürstbischöfliche Theater benötigten Opern schrieb Friebert, wie zeitüblich, überwiegend selbst; desgleichen die in Passau seit langem besonders beliebten Oratorien. So entstanden in den ersten elf Jahren seiner Tätigkeit: Il Componimento, Il Natal di Giove, Dafne vendicata, La Galatea, La Zenobia, Angelica e Medoro (Serenata); an Oratorien: Il Giuseppe riconosciuto, Pietro poenitente, Aggar, Caimo et Abelle. Von den Ende des 17. Jahrhunderts beliebten Balletten finde ich in dieser Periode keine Spur mehr. Später wandte sich Friebert dann mehr der Komposition deutscher Operetten (s. u.) zu. Außerhalb Passaus hat man von der Tätigkeit unseres Künstlers wenig Notiz genommen, obwohl seine Musik dem künstlerischen Mittelgut seiner Epoche nicht nachsteht. Soviel ich sehe, haben ihn in der zeitgenössischen Literatur nur Gerber und Reichardt beachtet; in den Ver-

---

1) **Lipowski**, Baierisches Musiklexikon, München 1811, S. 293.

zeichnissen „jetztlebender Componisten in Deutschland", welche Forkel in seinen Almanachen mitzuteilen pflegte, ist, soweit sie mir zugänglich sind, nur Karl Friebert aufgeführt (1784); Hiller, Junker, Kochs Journal, der Augsburger Mercur, die Speyerer Realzeitung, auch Nicolai, der 1781 nach Passau kam, berichten nichts über ihn. Hingegen verzeichnet Reichardt im Gothaer Theaterkalender von 1785 (S. 145) wenigstens die (von Schenk gedichtete) Operette Adelstan und Röschen, und Gerber fügt im alten Lexikon (1790) noch „Das Loos der Götter", „Die Würckung der Natur" und „Die kleine Aehrenleserin" [1]) hinzu.

* * *

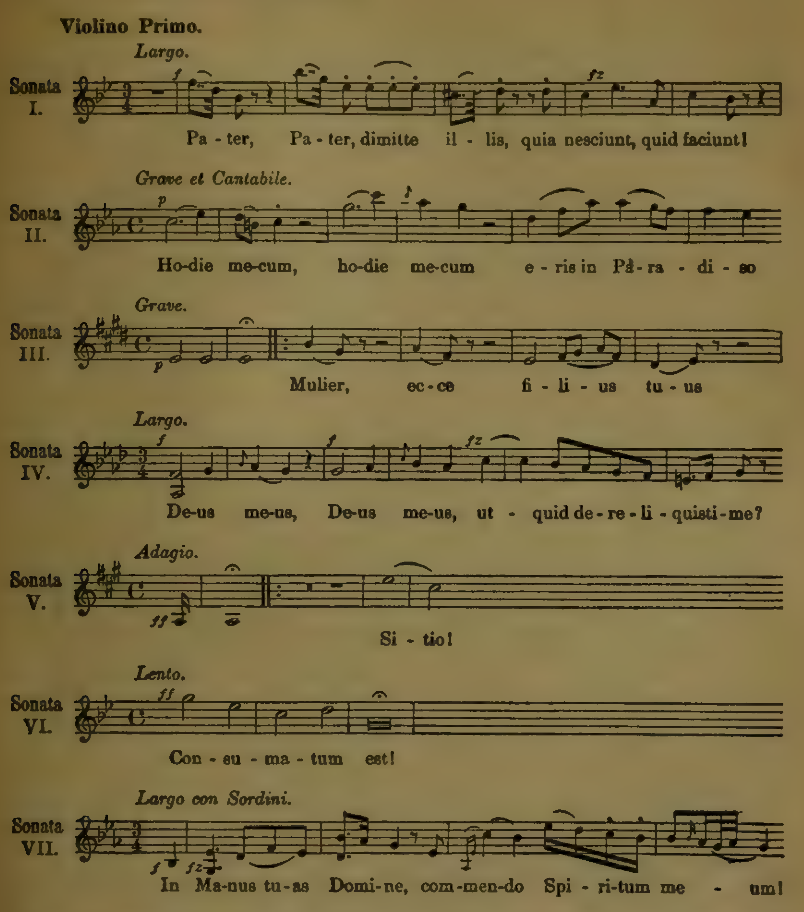
Der älteste Druck von Haydns sieben Worten trägt bekanntlich den Titel: Musica instrumentale sopra le 7 ultime Parole del nostro Redentore in croce, o siano 7 Sonate, con un Introduzione, ed al fine un Teremoto; per due Violini, Viola, Vcllo, Flauto, Oboe, Corni, Clarini, Timpani, Fagotti e Contrabasso. (Wien, Artaria.) Es ist eine Stimmenausgabe [2]); aus ihr schrieb sich Michael Haydn eine Partitur zusammen, welche mir im Autograph [3]) vorliegt. Dieser älteste Druck und Michael Haydns Partitur entsprechen in einem wichtigen Punkte nicht der Urgestalt des Werkes; in ihr gingen jedem der kleinen sinfonischen Gedichte der betreffende Ausruf Christi („Vater, vergib ihnen" etc.) als Rezitativ einer Baßstimme voran [4]). Friebert lag, wie erwähnt, die Urbearbeitung vor; sein Manuskript enthält diese schönen, ausdrucksvollen Rezitative.

Um Joseph Haydns Verfahren bei der Einfügung seiner Vokalstimmen in die Instrumentalsätze und den Grad seiner Abhängigkeit von Frieberts Arbeit zu erkennen, wird man sich am besten zuerst die Frage vorlegen, welche natürliche Grundlagen und Anhaltspunkte sein Instrumentalsatz überhaupt der Absicht bietet, aus ihm einen vierstimmigen Vokalsatz herauszulösen. Für die Textunterlage war zunächst insofern ein Anhalt gegeben, als die Hauptthemen „anpassende Melodien über die Worte" [5]) sind,

---

1) Partitur (Abschrift) in der Hofbibliothek Wien.
2) Ich benutze das Exemplar der großherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt.
3) Staatsbibliothek München. Eine eingeklebte Notiz Neukomms besagt: „das in der königlichen Bibliothek befindliche Exemplar der Jos. Haydn(schen) ‚sette ultime parole del Redentore' (:Partitur:) ist von Michael Haydn eigenhändig. Er hat dies Meisterwerk aus hoher Verehrung aus den einzelnen Stimmen für seinen eigenen Gebrauch in Partitur gesetzt. Dies bezeuge ich hiermit — München am 31. August 1836.
Ritter Neukomm, Mich. und Jos. Haydns Schüler."
4) Pohl II, 215 und 341.
5) Pohl II, 215.

die instrumental weitergeführt und verarbeitet werden; die sekundären Themen sind frei erfunden. Im Erstdruck stehen unter diesen „anpassenden Melodien" auch die Worte Christi (in der ersten Violinstimme), nämlich:
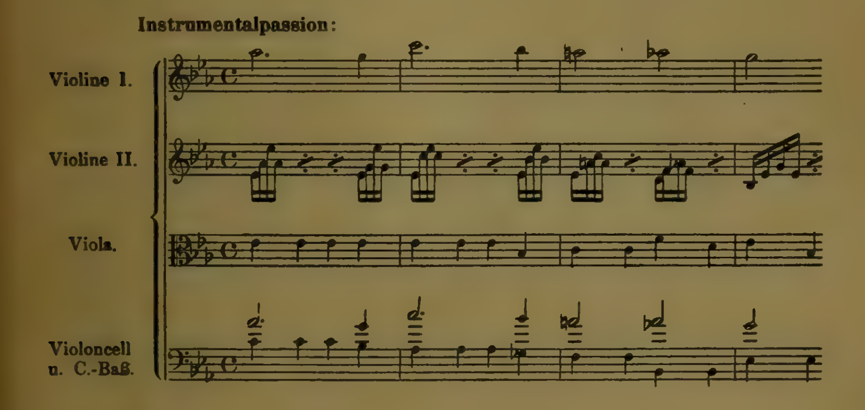


Indes wird man, mit dem Passauer Text in der Hand, sogleich bei der ersten Nummer im weiteren Verlauf auf sehr verschiedene Möglichkeiten der Textverteilung stoßen. Es liegt kein zwingender Grund vor, gerade die Worte „floß deines Sohnes Blut" (Part. des Oratoriums S. 11, 12) zu wiederholen, um die Textstelle „das Blut des Lammes schreit nicht um Rach" dem in so feinsinniger Weise nach Des ausweichenden Mittelsatz vorzubehalten, — die

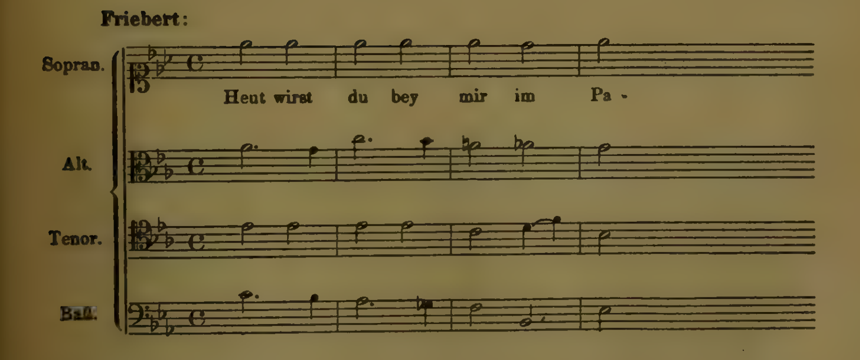
Verzögerung könnte auch auf andere Art geschehen. Ja, es liegt angesichts des gegebenen fertigen Textes nicht einmal eine zwingende Veranlassung vor, gerade diesen Gedanken mit dem besagten Mittelsatz zu verbinden, so schön die Verbindung sich auch gibt. Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren; wäre Haydn nur mit dem Passauer Text in der Hand an seine Arbeit herangetreten, die Abweichungen der beiden Einrichtungen in bezug auf die allgemeine Disposition der Unterlagen müßten viel bedeutendere sein, als tatsächlich der Fall ist. Seine Wortverteilung stimmt aber in den ersten vier Nummern der Hauptsache nach durchaus mit Frieberts Unterlegung überein, und nur selten (so S. 53 ff.) finden sich in diesem ersten Teile bemerkenswertere Varianten. Einigen poetischen Sinn wird man übrigens dem Dichter und Arrangeur des Passauer Textes nicht absprechen dürfen; ob Friebert das in einer Person gewesen ist, vermag ich nicht zu sagen. Möglich war diese Tätigkeit, wenn sie von zweien besorgt wurde, nur bei innigster Gemeinarbeit. Daß sich Friebert mit einem der Passauer Domherren zusammentat, wie Griesinger annahm, ist an sich nicht unwahrscheinlich; der bischöfliche Hofkalender nennt auch deren Namen, aber keinen von auch nur bescheidener literarischer Bedeutung. Wenn aber am 3. April 1801 Griesinger an Härtel schreibt, der Text sei „aus Kirchenliedern zusammengeflickt", so kann dies nur teilweise richtig sein; für die Schlußnummer hat bereits Pohl, wenn auch nicht ganz genau, die Benutzung von Ramlers Tod Jesu (s. u.) festgestellt. Um den Nachweis solcher Kirchenlieder habe ich mich vergeblich bemüht. Lieder über „die letzten Worte Jesu" sind in den katholischen Gesangsbüchern sonst nicht selten, z. B. in Mastiaux' Münchener Gesangsbuch 1811, Bd. III, 193 ff.

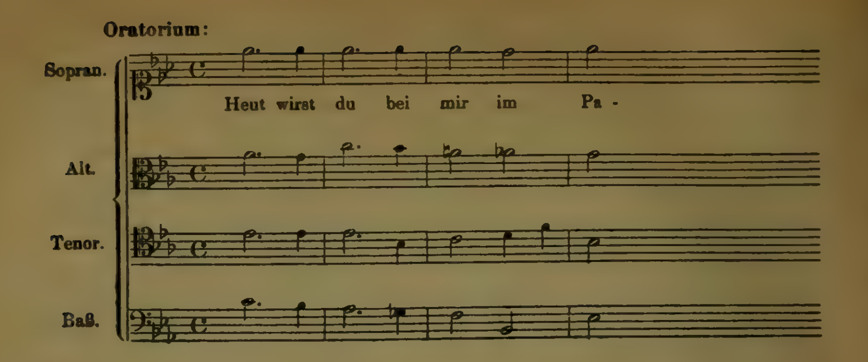
Zum nämlichen Ergebnis, wie die Betrachtung der textlichen Disposition, führt die Einzelvergleichung der Musik Takt für Takt. Hierbei ist wiederum zu berücksichtigen, daß da, wo z. B. das kleine Orchester in vierstimmigem Satze vokaler Lage musiziert, für jeden Musiker, der Frieberts und Haydns Arbeit unternimmt, sich die gleichen natürlichen Bedingungen ergeben. Der Bearbeiter wird die Singstimmen einfach herausschreiben. Wo der Vokalsatz also nur dem ohnehin Nächstliegenden Rechnung trägt (z. B. am Anfang von Nr. 4), ist wenig für die Abhängig-

keit Haydns von der gleichlautenden Vorlage bewiesen. Solcher Partien sind nun aber infolge der Weiterführung der Sätze im Geiste der Instrumentalmusik gar nicht so viele vorhanden. Es bleiben vielmehr zahlreiche Stellen, wo die Führung der Singstimmen auf sehr verschiedenartige Weise hätte geschehen können, Haydn mit Friebert aber übereinstimmt. Hieraus ergibt sich der weitere Nachweis, daß Haydn bei seiner Arbeit Frieberts Partitur vor sich liegen hatte, sie passim prüfte und ihr entnahm, was ihm gutdünkte. Ich gebe einige Beispiele:

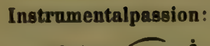
Sonata 2

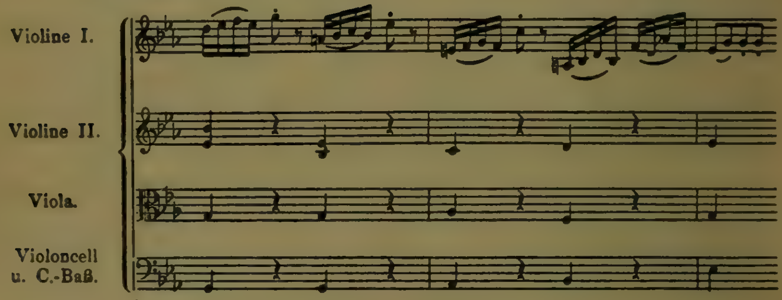




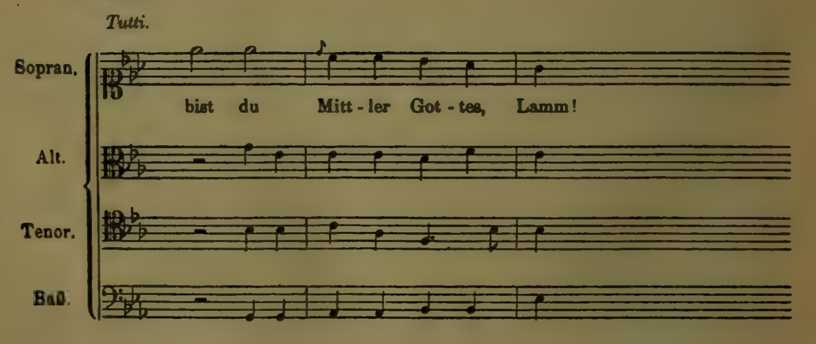


Ebenda

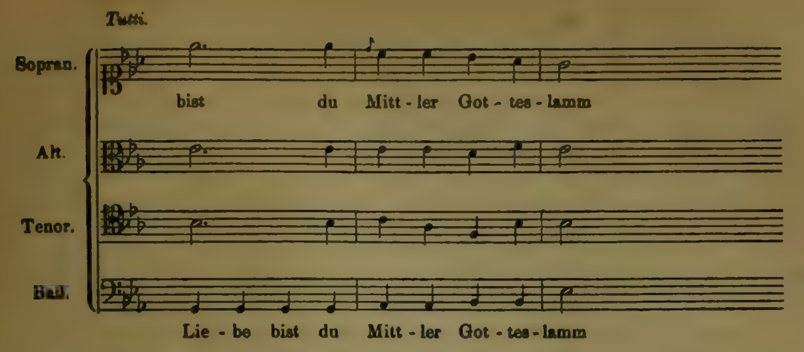




Friebert:

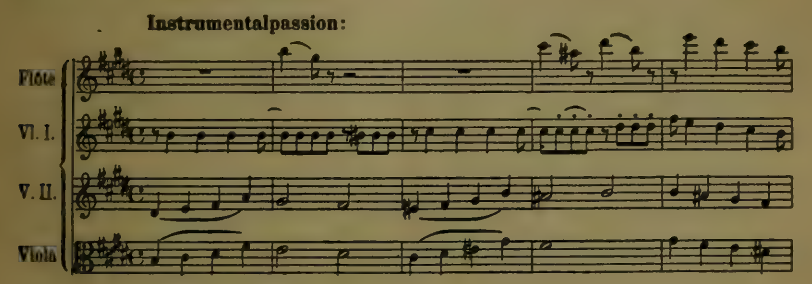




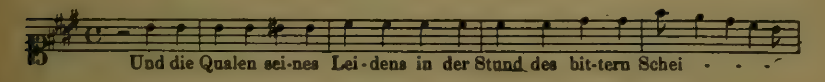


Hier wird besonders der zweite Takt des Soprans zum Verräter.

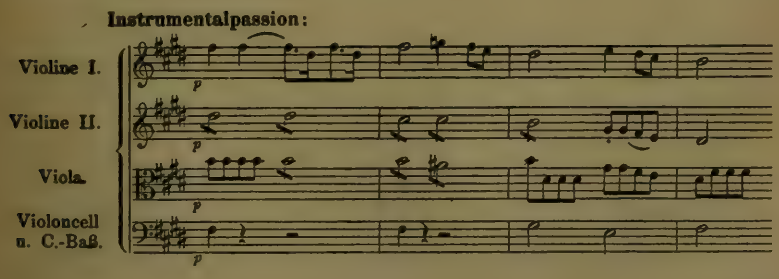
Sonata 3

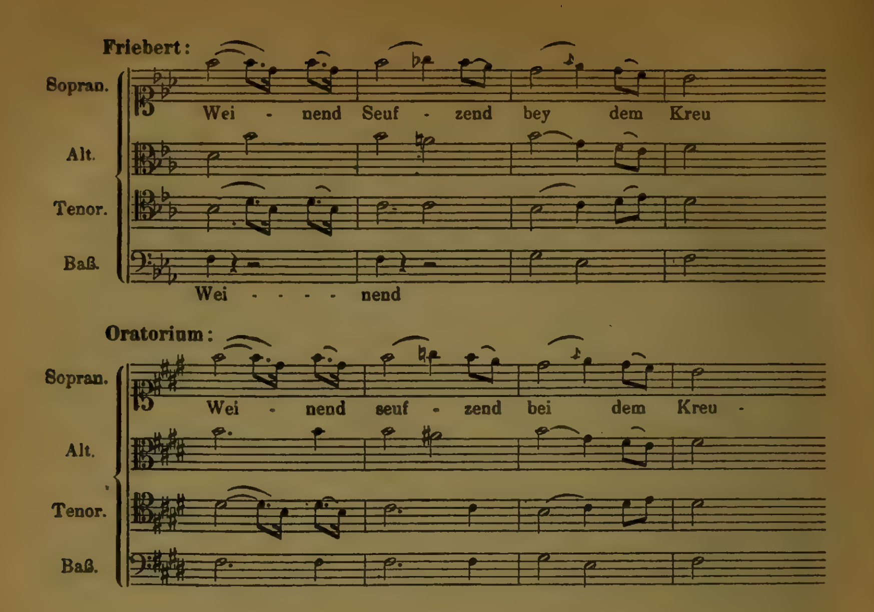


hierzu setzen Friebert (dieser transponierend, s. u.) und Haydn den Sopran allein (Haydn solo)



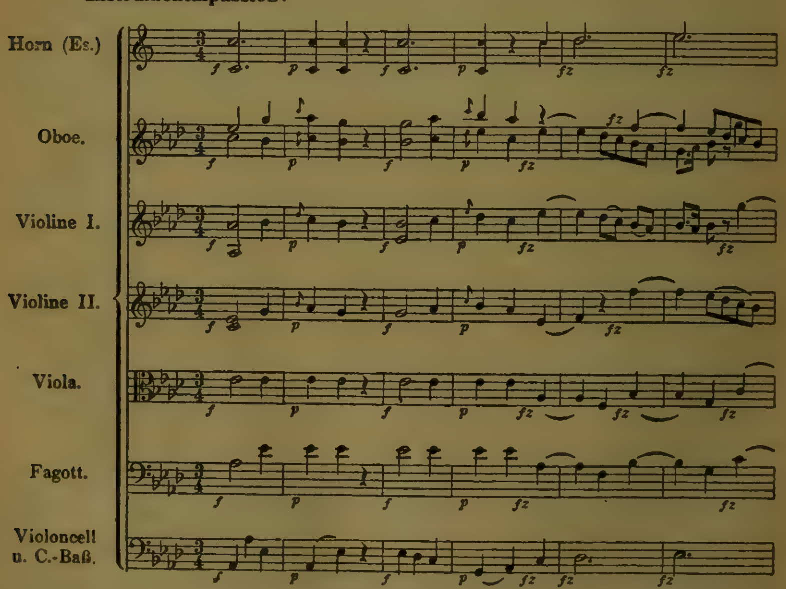
Ebenda



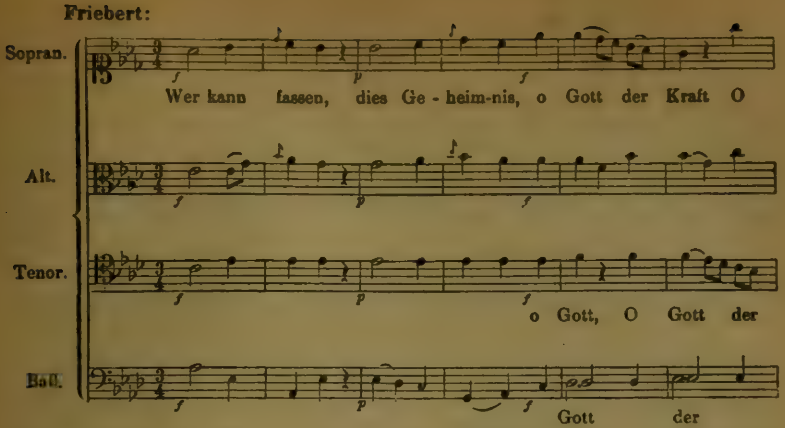

Friebert:
Sopran.
Wei - nend Seuf - zend bey dem Kreu
Alt.
Tenor.
Baß.
Wei - - - - nend
Oratorium:
Sopran.
Wei - nend seuf - zend bei dem Kreu -
Alt.
Tenor.
Baß.

Sonata 4


Instrumentalpassion:


Horn (Es.)
Oboe.
Violine I.
Violine II.
Viola.
Fagott.
Violoncell u. C.-Baß.

Friebert:



Und ebenso im O r a t o r i u m (mit Änderung der Deklamation im Baß, und alles forte).

Mit der vierten Sonate schließt bei Haydn der erste Teil; in der Folge verändert sich nun unser Bild. Haydn steuerte jetzt einem neuen Ziele zu; er wollte musikalisch steigern und aller zunächstfolgenden Anmut ungeachtet dem schreckhaften Abschluß der Instrumentalpassion der Tendenz nach treu bleiben. „Ed al fine un teremoto" hatte er dort ja noch besonders hervorgehoben. Hier macht sich Haydn nun von Friebert gänzlich los, und auch dadurch, daß wir nunmehr tiefgehende Abweichungen gemeinsam mit einer veränderten Absicht gewahren, wird rückwirkend neuerdings deutlich, daß er sich im ersten Teil so verhältnismäßig eng an Friebert angeschlossen hat. „Das Erdreich, das Euch deckt, ist ganz mit Blut bedeckt" — diese erschütternde Schlußfolgerung unter der Musik des Erdbebens im letzten Satze aus dem Ganzen zu ziehen, war Haydns Endziel; Friebert aber steuerte einem versöhnlichen Schlusse zu: „Ach laß uns auferstehen, als Erbe im Himmel eingehen." Pohl findet in dieser Wendung des Passauer Textes einen großen Vorzug (II, 218). Hierbei bedenkt er nicht, wie wenig dieser Schluß in die Situation des Golgathadramas paßt, die sich Haydn zu malen vorgenommen hatte; er k o n n t e auch nicht wissen, wie sich der musikalische Bearbeiter jenes Textes bei seiner Absicht gegenüber der Willensmeinung des musikalischen Originals geholfen hatte. Schon den Anfang der siebenten Sonate hat Friebert willkürlich durch Einlegung eines

zopfigen Tenorsolos geändert[1]) (Part. S. 93 fehlen dafür 6 Takte, mit denen er nichts anzufangen wußte; vor allem aber hatte Friebert zu Ausgang der letzten Nummer (Part. S. 112, Takt 1) einen Trugschluß nach As eingeschmuggelt und nun in acht a cappella-Takten eigener Komposition seiner Weisheit letzten Schluß mit den bereits erwähnten Textworten verkündet.

Dies alles war für Haydn natürlich unannehmbar. Der Meister komponierte zunächst einen prächtigen Satz für Bläser, der gleichsam den Punkt bezeichnet, wo sich seine Wege von denen seines Vorarbeiters scheiden; ein Satz, dessen Konzeption auch sonst (s. u.) einen genialen Wurf bedeutet. Der veränderten Absicht aber konnte naturgemäß auch der Passauer Text nicht mehr ganz entsprechen; und nun, für die zweite Hälfte seiner Arbeit, sah sich Haydn nach einem neuen hilfreichen Dichter um. In Nr. 1—4 sind nur hie und da einzelne Worte der Vorlage umgestellt oder geändert; mit Nr. 5 beginnen die größeren Änderungen, als deren letzte die Wahl eines neuen Schlusses erscheint. Aber auch hier hat van Swieten, dem nach Neukomms Bericht diese Arbeit zuzuschreiben ist, sich immer noch an den Passauer Text gehalten, solange es anging. Heißt es z. B. dort:

„Man durchbohrt seine Hände,
deren Arbeit Woltun war“,

so sagt van Swieten:

„Nun kann er nicht mehr fassen
den Schmerz, der Woltun war.“

Auch auf den Gedanken, von der 7. Sonate an die Verse 256 bis 270 aus Ramlers Tod Jesu[2]) zu benutzen, ist van Swieten durch seine Vorlage geführt worden. Diese läßt, was Pohl entging, Ramlers Verse 256 und 259—261 bereits anklingen in „Sein Leiden steigt nun höher nicht, neigt er sein Haupt und stirbt“ und „Engelchöre, die steigen nieder und klagen, er ist nicht mehr“, gibt aber im übrigen dem Schluß die besagte veränderte Wendung. Und auch hier behielt Haydn die Einzelheiten von Frieberts Partitur sehr wohl im Auge und ließ sich auch noch gelegentlich (Part. S. 82, S. 86) deren Vorschläge ganz oder teilweise gefallen.

---

1) Ferner ist (s. o.) Nr. 3 von E nach Es dur transponiert. E dur lag Friebert offenbar für seine tonalen Anschauungen zu fern ab.

2) K. W. Ramlers Poetische Werke. Berlin 1801. II, 163.

Kommt so unser bescheidener Passauer Hofkapellmeister zu ungeahnten Ehren, so besteht das wichtigste Resultat einer Vergleichung doch darin, daß sich uns Haydns Kunst in neuer Beleuchtung offenbart. Hier haben wir eine vortreffliche Gelegenheit, das Können eines Großen an einer zeitgenössischen mittelguten Leistung zu messen. Es gibt nichts Lehrreicheres als das Studium der von Haydn gegenüber Friebert vorgenommenen Änderungen, die ihn seinem Vorgänger als so himmelhoch an Phantasie und Einfällen, an Gewandtheit und technischem Können jeder Art überlegen zeigen. Hier beleben seine Meisterkorrekturen die Melodie, dort verbessern sie die Deklamation oder weisen den Stimmen natürliche und weniger anstrengende Aufgaben zu; hier werden Pausen überarbeitet, die dem Fluß des Ganzen im Wege sind, dort wird mit Kunst und Witz der Anschein polyphoner Bildung erweckt. Welche poetische Steigerung gegenüber Friebert bedeutet S. 100 der Partitur, das „in deine Hände befehl' ich meinen Geist", das leise in den sich ablösenden Solostimmen verhallt! Noch imposanter aber erscheint Haydns Tätigkeit, wo sich sein Blick auf Neugestaltung des Gesamtaufbaues gerichtet zeigt. Haydn stellt von Anbeginn an seinen Chören prinzipiell echte Soli (Friebert zumeist ein Doppelquartett) gegenüber und gewinnt durch den Wechsel beider Elemente in ganz anderer Fülle koloristische und dynamische Gegensätze, welche uns aufs geschickteste über den Mangel wahren polyphonen Lebens hinwegtäuschen. Von der planmäßigen Steigerung des zweiten Teiles war schon die Rede; wie Haydn hierbei versteht, für seine Stimmen aus dem Originalsatze vermehrte Figuration herauszuschlagen, wie dadurch erhöhtes dramatisches Leben in das Ganze kommt, das alles ist meisterlich gedacht und gemacht. Welch feiner Sinn offenbart sich dann in der Erfindung des nachkomponierten Zwischensatzes für Bläser allein; die neu (s. Pohl II, 342) seiner Partitur einverleibten Posaunen und Klarinetten bekommen hier nicht nur etwas Selbständiges zu sagen, auch ihre älteren Kollegen bekunden jene Seiten ihres Wesens, die in den anderen Teilen des Werkes verhüllt bleiben, wo ihnen die Umarbeitung zumeist eine Verdopplung oder Grundierung der Singstimmen zugewiesen hat. Und wie prächtig ist diese aus Rücksicht auf

Klang und innere Zweckmäßigkeit der Mittel entstandene Absicht in den Dienst einer höheren poetischen Idee gestellt!

* * *

Heute würde es wohl niemand mehr beifallen, ein programmatisch gemeintes instrumentales Charakterstück nachträglich zum Vokalwerk umzumodeln; wir würden uns prinzipiell gegen ein solches Verfahren aussprechen. Indes straft, wie bekannt, in der Kunst gelegentlich das Werk die schönsten Prinzipien Lügen. In seiner kurzen, aber feinsinnigen Analyse von Haydns Oratorium hebt Hermann Kretzschmar mit Recht wiederholt Stellen des ersten Teiles hervor, in denen die Musik so schön mit den Worten zusammengehe, daß man an die nachträgliche Entstehung des Textes kaum glauben möge[1]). Wenn hier für die Tongedanken die überzeugenden Worte gefunden sind, so ist dies also zunächst Verdienst der Passauer Bearbeitung. Am Schlusse des zweiten Teils aber setzte Haydn seine Auslegung der abweichenden Frieberts entgegen. So kam etwas zustande, was sicher seine, in der seltsamen Aufgabe begründeten Mängel, als Ganzes aber doch soviel Hand und Fuß, Poesie und Meisterschaft hat, daß wir unsere ästhetischen Bedenken sehr wohl zurückzudämmen vermögen.

Ich möchte aber trotzdem ein Wort dafür sprechen, daß man Haydns Werk auch in seiner vollen Originalgestalt, einschließlich der Rezitative, wieder in unserem Musikleben einbürgern möge. Unsere Zeit ist für eine gerechte Würdigung dieser kleinen sinfonischen Poesien reifer als die Zeit Haydns, Georg Bendas und Engels, und den Vorwurf, daß diese Adagios „die Gränzen der Tonkunst überschreiten", wird wohl niemand mehr erheben. Für eine solche Aufführung wäre naturgemäß die Karwoche die beste Zeit und eine mäßig große Kirche der beste Ort; aber auch im Konzertsaal scheint mir trotz der andauernden langsamen Zeitmaße eine Wiedergabe möglich, wenn das Publikum zuvor entsprechend über Zweck und Entstehung der Stücke aufgeklärt ist. Die Vielseitigkeit, Größe und Innigkeit dieser feininstrumentierten Tonsätze wird viele Gemüter ergreifen. Für die

---

1) A. a. O. II, S. 121.

historisch Gebildeten wird es noch nebenher von Interesse sein, in der Zeit der Jupitersinfonie einsätzigen Orchestersonaten[1]) zu begegnen, die auf die erste Jugend der Sonatenmusik zurückdeuten.

1) Auch Gaßmann u. a. haben damals noch solche Kirchensonaten, freilich in moderner Form des einzigen Satzes, geschrieben. Als Kuriosität sei hier noch angeführt, daß Friebert, der wohl schwerlich je Praetorius' Syntagma studiert hat, die ganzen Sätze Haydns in seinem Manuskript mit der Hauptüberschrift „Sonata", die umgemodelten Chorsätze aber mit dem Untertitel „cantata" bezeichnet.

Zu Mozarts erster italienischer Reise[1])

Die Münchener K. Hof- und Staatsbibliothek besitzt ein kleines, bislang ungedrucktes Autograph W. A. Mozarts aus dessen 13. bis 14. Lebensjahre. Es umfaßt vier Seiten in 4⁰ und enthält in flüchtiger Schrift und rührenden Formen der Aufzeichnung die Namen derjenigen Personen, welche der junge Meister auf seiner ersten italienischen Reise (12. Dezember 1769 bis Ende März 1771) in Innsbruck, Bozen, Rovereto (Dezember 1769) und in Neapel (14. Mai bis 25. Juni 1770) kennen lernte. Viele der genannten Persönlichkeiten sind bereits in den von Nissen veröffentlichten Briefen (Biographie S. 156ff.) und in Otto Jahns klassischem Buche (1. Aufl. S. 183ff.; Abert-Jahn I, S. 176ff.) mehr oder weniger ausführlich erwähnt; andere erscheinen nebst einigen sachlichen Details über die Reise hier zum ersten Male. Ich stelle im folgenden zunächst nach den genannten und anderen Quellen kurz zusammen, was für das Verständnis wesentlich ist, und lasse unser Dokument dann selbst in diplomatisch getreuem Abdruck folgen. Die Echtheit der Handschrift ist zweifellos; dies exakt festzustellen, war gerade in München leicht, da die K. Hof- und Staatsbibliothek unter der relativ bescheidenen Zahl ihrer musikalischen Autographen eine g l e i c h z e i t i g e Partitur Mozarts, die 1770 in Mailand komponierte Arie „Fra cento affanni e cento" (Mss. 1276) besitzt, deren Textschrift zur Vergleichung die besten Dienste leistete. Über die Herkunft der liebenswürdigen Rarität kann ich leider nichts Näheres mitteilen; eine Notiz J. J. Maiers besagt lediglich, daß einer gewissen Therese Wagner in Passau für die Erwerbung am 1. September 1877 zwanzig Mark bezahlt worden sind. — Daß Mozart die italienischen Namen öfters entstellt (z. B. Bizzini für Piccini), kann bei seiner Jugend nicht wundernehmen; in der Schreibung der deutschen Worte klingt gelegentlich die Salzburger Aussprache deutlich an (z. B. Semelrock). Zweimal findet sich den Namen ein † beigefügt, das Mozart

1) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1901 (Mozartiana).

eingetragen haben mag, da er vom Tode des Betreffenden Nachricht erhielt. Meine Zusätze bei Wiedergabe des Autographs sind durch Einschließung in [ ] kenntlich gemacht.

Graf Spaur in Innsbruck nahm Mozarts, die am 14. Dezember ankamen, sehr freundlich auf; bald nach ihrem Eintreffen war Konzert beim Grafen Künigl, „wo Wolfgang ein sehr schönes Konzert, daß er da prima vista spielte, zum Geschenk bekam". Die genannten Musiker dürften wohl den Konzertierenden unterstützt haben. Der Familie Cristani begegnen wir wieder in Rovereto. Die Abreise muß (entgegen der Angabe der Innsbrucker Zeitung) schon Montag, den 17., erfolgt sein, da nicht anzunehmen ist, daß Leopold Mozart die Weihnachtsfeiertage in der Post verbrachte. Am Abend dieses Tages schliefen die beiden in Steinach, am 18. in Brixen, am 19. in Bozen. Von dort gingen sie am 19. bis Neumarkt und kamen am 20. in Rovereto an. Der dortige Kreishauptmann Cristani erzeigte ihnen „alles Liebe"; in seinem Hause fand sich Graf Septimio Lodron ein, und dieser wie Graf Cosmi und Baron Piccini „waren bis zum letzten Augenblick unserer Abreise bey uns, und wandten alle ihre Kräfte an, uns den Aufenthalt angenehm zu machen" (Nissen, S. 165). Kurz nach Ankunft der Reisenden „hielt die Noblesse ein Konzert im Hause des Baron Todescy". Der Abbate Pasquini [?] war vermutlich der Kapellmeister der Hauptkirche, in welcher Wolfgang Orgel spielte.

Leider setzen unsere Notizen nun erst wieder in Neapel ein. Dort kamen Vater und Sohn am 14. Mai 1770 an. Sie wohnten erst zwei Tage in einem den Augustinern gehörigen Hause, dann bei der von Wolfgang verzeichneten Signora Angiola, „wo wir monatlich vier salzburger Ducaten bezahlen" (Nissen 202). Wolfgang hat in seiner Neapolitaner Liste nur zwei Einträge unterstrichen; der eine betrifft einen jungen Engländer (nicht zu verwechseln mit Linley), der andere den seiner Mietgeberin gehörigen Hund.

Der König von Neapel, Ferdinand IV., erscheint auch in seinem Verhalten gegen die beiden Mozart seinem traurigen Renommée entsprechend. Marchese Tanucci ist der durch seine kirchlichen Reformen bekannte Minister; „er ist eigentlich König", schreibt Leopold Mozart. Die Marchesa wies den von Wolfgang genannten Haushofmeister Don Carlino an, sich der Fremden anzunehmen.

Die Namen Kaunitz, Hamilton, Belmonte und Francavilla zählt Leopold in seinem Brief vom 26. Mai 1770 (Nissen 205) in derselben Reihenfolge wie unser Dokument auf; die Frauen des kaiserlichen und englischen Gesandten und die anderen Damen veranstalteten am 28. Mai eine Akademie für Mozart, die Prinzessin Francavilla machte ihnen auch „ein schönes Präsent"; unter dem Titel eines Kaunitzschen Haushofmeisters aber reiste Leopold nach Rom zurück. Einen D. Christiano Heigelin finde ich in einem allerdings weit späteren Hofkalender als dänischen Konsul verzeichnet[1]). Von Mr. Meuricoffre empfingen die beiden eine Sammlung von Lavastücken mit Mineralien; auch sonst, schreibt Leopold, „hat er uns die größten Freundschaftsstücke erwiesen". Eines Baron Tschudy, der sie sehr freundlich aufnahm (Nissen 202), erwähnt Wolfgang übrigens nicht.

Daß Wolfgang in Neapel Jomelli und den hochbegabten Ciccio, d. i. F r a n c e s c o d i M a j o (1745—1774; vgl. vor allem Heinse, Hildegard von Hohenthal, Leipzig 1857, S. 74, 214 usw.; Abert-Jahn a. a. O. 235 ff.), kennen lernte, ist bekannt. Nun berichtet sein Verzeichnis auch von dem Zusammentreffen mit Pasquale Caffaro, welcher die zweite Oper des Jahres zu schreiben hatte, mit dem Schüler Scarlattis Giuseppe di Majo, Francescos Vater, mit Paesiello und Girolamo Abos, mit Gennaro Manna[2]) und Pasquale Tarantino. Bei dem deutschen Komponisten Josef Doll speisten die Reisenden am 5. Juni 1770 zu Mittag (Nissen, S. 209).

Von ausübenden Künstlern entzückte Wolfgang die de Amicis (cantò a meraviglia, schreibt er am 29. Mai); über Aprile sagt Burney, der ihn im gleichen Jahre hörte (Tagebuch S. 262): „Aprile hat eine schwache, ungleiche Stimme, doch ist er in seiner Intonation standfest. Seine Person ist wohl gebildet, sein Triller gut, und er hat viel Geschmack und Ausdruck." Von der Bekanntschaft mit Majorano (genannt Caffarelli) hat Vater Mozart nicht berichtet. Köstlich ist, daß auch Wolfgang anmerkt, wie der alte Kastrat trotz seines Reichtums in den Kirchen sang, um noch ein paar Groschen einzutun. Burney schildert ihn in diesem Jahr als eine interessante Ruine (S. 265): „Manche Töne gibt seine Stimme jetzt

1) Calendario e notiziario della corte. Napoli 1792, S. 123.
2) Vgl. Florimo, la scuola musicale di Napoli (2. Aufl.) II, 336. Burney, Tagebuch S. 221 und 259.

nur schwach an, doch hat sein Gesang noch Schönheiten genug, um jedem, der ihn hört, zu beweisen, daß er ein außerordentlich großer Sänger müsse gewesen sein." Auch von dem Violinisten Don Emanuel Barbella ist in Leopolds Briefen nicht die Rede. Naumann, der Barbella 1766 kennen gelernt hatte, war von seiner Persönlichkeit nicht besonders erbaut[1]); Burney empfing von ihm viele Gefälligkeiten und charakterisiert seine Kunst, wie folgt (S. 264): „Er ist sehr fest im Tone und hat viel Geschmack und Ausdruck; wenn er nur etwas mehr Glänzendes, einen volleren Ton und mehr Mannigfaltigkeit im Stile hätte, so wäre sein Spielen unverbesserlich und überträfe vielleicht manche Spieler in Europa: so aber scheint sein Ton schläfrig und seine Manier unbelebt zu sein." Über den ersten Tänzer Onocuto Vigano (wohl ein Verwandter von Salvatore, der Beethovens Prometheus „dichtete") sagt Burney, er habe viel Kraft und Nettigkeit. Der Impresario Amadori hatte Wolfgang bei Jomelli gehört und ihm daraufhin angetragen, eine Oper für S. Carlo zu schreiben.

Insbruck.

[S. 1]

logiert beym weissen kreutz. angekomen

freitags abends, den [Datum fehlt, 14. Dezember 1769]

Graf sPauner [Spaur], seine gräfin und seine Mama.

Graf Leopold Pänigl [Künigl], seine gräfin.

Baron Cristani.

Baron Ensenberg.

H: [= Herr] Haindl Violinist.

H: Falck, organist seine frau, und sein Sohn.

H: schauer Waldhornist beym Regement bigazi [Bigazzi].

Wirth und frau und tochter und sohn.

nachmitag weggereist, nachts zu steinach.

Dienstag mitags zu sterzing nachts zu Brichsen.

mittwoch mitags zu atzwang.

nachts zu Botzen. Donnerstag.

Botzen.

Logiert bey der sonne, angekomen den [Datum fehlt.]

H: Antoni von guemmer [Kummer], seine frau.

H: kurzweil. Violinist.

H. stockhammer, seine frau Mutter.

H. stückler. Wirth.

---

1) Des sächsischen Kapellmeisters Naumanns Leben, Dresden 1841, S. 107.

H. Semelrock.
sein Buchhalter H. schiess.
Weggereist. samstag nachmitag nachts zu neumarkt. sontag mitags Trient, nachts zu Roveredo.

Roveredo.

[S. 2]

Logirt bey der Aquen [unleserlich, vermutlich Aquila], angekomen den [Datum fehlt.]
greis-haubtmann nicolas cristani und seine frau.
sein Vötter Canonicus cristani.
des H: greis-haubtmans Bruder.
Il sig: Conte de septinio Ladron [Lodron]
Conte Domenico Ladron.
Baron Bizzini [Piccini], und seine frau und sein Sohn und Baron Todesci [Todeschi].
Doctor Brizzi.
post-secretair Chiusoelle [Choiseul?].
H: von Cosmi, frau, und 3 schwester, und mutter.
3 H: Vesti.
H: Rosmini.
H: piloti.
Capellmeister H: abbate Pasqui [Pasquini?]
Sig: Angelo negri.
Wirth, wirthin, Luz [Lucia?] seine Tochter Rosa, sein Sohn der kleine Jacherl.

Napoli.

[S. 3]

Il Re e la Regina.
il Marchese Tannucci et la Marchesa.
l'Ambassadore di Vienna C: [Conte] Kaunitz.
e la Sga: nata Principessa d'öttingen.
l'Ambassadore d'Ingilterra Esqu: Hamilton e la Sua Signora.
la Vecchia Principessa di Belmonte, Pinelli.
la Principessa di Francavilla.
la Duchessa di Calabritto.
Il Sgr: Conte Lascario Ministro etc. di S: M: il Ré di Sardegna.
la Marchesa de Onofrio.
Il Sgr: Giuseppe Frigeri.
Il Sg. Santi Barbieri Musico della Corte.
Mr: Duncker di Hollanda.
Mr. Meuricoffre e suo compagno.
Maestro di Capella Abbos.
Madame de Amicis.
Mr. Rudolph inderpitzen, tenente
della guardia Suizzera.
Sgr. Broda Suonatore del'oboe.
M. Heiglin.
Sig: aprile. Musico proffessore.
Sig: nedi schnid. (Smith?) inglese di 15 anni
Sigra: apollonia Marchetti. seconda Donna.

Sig: Jomelli. Maestro di Capell[o] [!]
item. Sig: Caffaro.
item: cicio e giosepe de maio + [Majo].
item: Sig: mana: [Manna].
item: Sig: paesiello:
item: Sig: tarantina. [Tarantino.]
Sig: barbella. proffessore di Violino.
Sig: agresta. bravo Musico soprano.
[S. 4]
Sig: grosman.
Mr: Douval e Madam son ebûse, e le pere, e le fils.
Sig: Arcangelo Cortoni. Tenore del theatro reale etc:
Il Sig: pietro santi. Musico contralto.
Due Musici, sig: speciale, e sig. Caleazi.
Sig: Viganò, primo ballerino.
Sigra bellari [Beccari]. sua compagna.
Maestro di Capella. sig. De Rossi.

deuuto Cecco.
Sig: Caffariello [Majorano]. Musico Richissimo,
va nelle chiese per ciapar qualche denaro.
Sig. Joseph Doll. Maestro di capella tedesco. +
Sign. knöfferle. fagotist, organist, compositeur.
Sig: Don fabio. primo bravo Viogino del theatro:
Don pepe. Violino primo in grato, della Capella Reale:
Sigra: angiola. La padrona di casa.
suo figlio, col cane che si chiama u r m a n.
Sig: amadori. Musico vecchio. l'impresario del theatro Reale.
Maggior Domò di sua eccelenza le Marchese Tanucci.
Sig: Don Carlino, colla sua Moglie, e figlia antonia, e tre figli. Marino. giovani [Giovanni] e francesco, Ballerino [ausgestrichen] nb:

Johann Rudolph Zumsteeg und Franz Schubert[1])

I

Unter den Meistern, die Franz Schubert den Weg bereiteten und jene Formen schufen, die er zu Beginn seiner Tätigkeit für den einstimmigen Gesang mit Klavierbegleitung vorfand, hat neben Reichardt als der wichtigste J. R. Zumsteeg zu gelten. Abgesehen von Spaun, Schuberts opferwilligstem Freunde, dessen Memoiren erst später bekannt wurden, ist Reißmann der erste gewesen, der die zwischen beiden Künstlern bestehenden Beziehungen wenigstens leise andeutet[2]). Auch Ambros[3]) hat aus seinen Beobachtungen noch nicht die notwendigen Schlüsse gezogen. In der Folge haben dann Friedländer[4]) und Spitta[5]) Mandycewski[6]) und Heuberger[7]), Landshoff[8]) und Scheibler[9]) zu der Frage wichtige Beiträge geliefert; die nachstehenden, an sich nicht als Selbstzweck unternommenen Studien haben sich dem Verfasser unter der Hand so gestaltet, daß sie vielleicht ein Scherflein zur weiteren Aufklärung beitragen dürfen.

Der Einfluß der Zumsteegschen Balladen auf Schubert offenbart sich bekanntlich schon in dem Umstand, daß Schubert überhaupt die weit überwiegende Mehrheit seiner Balladen in seinen Entwicklungsjahren (1811—1816, nach Scheibler bis Ende August 1816) geschrieben hat. Bis Ende 1815 entstanden: „Der Taucher", „Minona", „Der Sänger", „Amphiaros", „Die Nonne", „Adelwold und Emma", „Der Fischer", „Der Liedler", „Ein Fräulein schaut vom hohen Turm" (nicht erst 1825), „Die Bürg-

1) Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1906 Nr. 291/2.
2) Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung. Kassel 1861, S. 244.
3) Bunte Blätter, Neue Folge. Leipzig 1874, S. 65 ff.
4) Beiträge zur Biographie Franz Schuberts. Berliner Dissertation 1887: Franz Schubert. Zu seinem hundertsten Geburtstag. Deutsche Rundschau XXIII, 5; Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1902, I, 1, S. 334 ff.
5) Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894. Darin „Die Ballade", S. 403 ff.
6) Im Vorwort des ersten Bandes seiner monumentalen Gesamtausgabe der Schubertschen Lieder (G. A. Serie XX), Leipzig, Breitkopf & Härtel, S. IV.
7) Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1895 Nr. 144 (Aus Franz Schuberts Werkstatt); Franz Schubert, Berlin 1902, „Harmonie", S. 11.
8) Johann Rudolf Zumsteeg. Berlin 1901. Verlag von S. Fischer.
9) Fr. Schuberts einstimmige Lieder, Gesänge und Balladen mit Texten von Schiller. Bonn 1905. Derselbe über den Einfluß Reichardts, s. S. 132.

schaft", „Der Gott und die Bajadere", „Der Rattenfänger", „Der Schatzgräber", „Die Spinnerin", „Erlkönig"; auch der „Ritter Toggenburg" dürfte in diese Periode, nicht erst ins Jahr 1816 zu setzen sein, in das ihn die Witteczeksche Abschrift (s. G. A. Nr. 191, Revisionsbericht) verweist. Schubert hat eine Anzahl dieser Vorlagen strophisch behandelt (Der Fischer, Der Gott und die Bajadere, Der Schatzgräber, Die Spinnerin); so waren auch andere Zeitgenossen und mit ihnen Zumsteeg, z. B. in „Una" (Kleine Balladen und Lieder, Heft I, Seite 12) und dem „Zauberlehrling" (ebenda, VII, S. 29)[1]) verfahren. Von den durchkomponierten Balladen dieser Zeit weisen sämtliche mit Ausnahme des Erlkönig, der unter ihnen eine Erscheinung für sich bildet, auf das Zumsteegsche Vorbild zurück. Worin sie sich von diesem unterscheiden, findet sich bei Spitta hervorgehoben. Zumsteeg erkennt wenigstens ideell die Forderung an, der strophischen Gliederung seiner dichterischen Vorlage Beachtung zu schenken; Schubert verfährt mit ihr fast so, als wenn sich's um Prosa handelte. Er zog die letzten Konsequenzen der „falschen" Richtung. Im übrigen waren sich auch die Zeitgenossen der Schwierigkeit wohl bewußt, in welche die Balladendichtung die Musiker verwickelt hatte. In der Rezension einer das entgegengesetzte Prinzip befolgenden Danzischen Ballade[2]) „In der Väter Hallen" (Stolberg) wird dieser Gestaltungsweise entgegengehalten: „so lange deutsche Dichter diese Gattung . . . mit so mannigfaltigen Gegenständen an- und überfüllen, wird auch der Musiker gezwungen seyn, von dem eigentlichen Begriff der Ballade zu abstrahieren". Am gleichen Ort (1813, Sp. 674) wird bei Besprechung der Tomaschekschen „Lenore", in einem Artikel, der als Vorläufer der einschlägigen Spittaschen Ausführungen gelten kann, von Bürgers Gedicht gesagt, es sei „wie alle Romanzen und Balladen, die nicht von solcher Länge, sondern auch (was allerdings noch mehr sagen will) so im Einzelnen ausgesponnen sind, und so vielerley in sich fassen — jeder musikalischen Behandlung sehr ungünstig, wo nicht ganz widerstrebend". Auch dem ist zuzustimmen, daß die Bildhaftigkeit des Ausdrucks, an Zumsteeg gemessen, in diesen Schubertschen Balladen vielfach nicht groß

1) Zumsteegs kleine Balladen und Lieder werden in der Folge nur in dieser Weise (VII, S. 29 usf.) zitiert.
2) Allgemeine musikalische Zeitung 1814, Sp. 416.

ist. In diesem Punkte handelt es sich aber keineswegs um ein allgemeines Manko. Was Schubert ausnahmsweise auf diesem Gebiet auch in den Balladen leisten konnte, beweisen die beiden Bearbeitungen des „Taucher“ [1]), vor allem aber die „Bürgschaft“, ein Stück von ersten Qualitäten.

Warum Schubert in den meisten anderen Jugendballaden an Ausdruckskraft trotz der aufgewandten reicheren klavieristischen Mittel zurückbleibt, erklärt sich zu einem Teil aus dem noch bestehenden Mangel einer gleichmäßig sicheren Technik, zu einem anderen aus den dichterischen Vorlagen. Über den Streit, den Schillers Rezension der Gedichte Bürgers hervorrief, sind längst die Akten geschlossen; der Wirkung der „Lenore“ wird sich auch heute noch der unbefangene Sinn nicht entziehen können [2]), und auch „Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn“, aus der noch Otto Ludwig Anregung zu einem dramatischen Plane schöpfte, hat jedenfalls unendlich mehr Charakter und Rasse, führt dem Komponisten apartere Bilder vor als Bertrands und Kenners matte Gesänge. Aber auch die Abgrundfahrt des Amphiaros wirkt gegen die aufregenden Szenen Bürgers zu ruhig, zu unbelebt. Immerhin verdient Anerkennung der musikalische Fluß, der bei Schubert auch an der endlosen und zuletzt von ihm doch mit warmer Empfindung beschlossenen Geschichte von Adelwold und Emma zutage tritt, noch mehr jener des Liedler, und geradezu Bewunderung verdient der Aufschwung, den der junge Musiker gegenüber einem so saftlosen Gedicht wie Kenners „Ein Fräulein schaut vom hohen Turm“ genommen hat.

Andererseits erweisen sich in jener Zeit seine Kräfte wohl auch vor einem echten Dichterwerk als nicht voll ausreichend, wie die beiden Versuche zu Goethes „Sänger“ dartun. Für die alte Tatsache, daß es in der Kunst auch die überlegenste Begabung für sich allein nicht tut, beschafft ein Vergleich der Schubertschen Jugendballaden mit denen des so viel weniger begabten,

---

1) Vgl. über dieselben insbesondere Scheibler a. a. O. S. 167.

2) Als „gewaltig“ bezeichnet Erich Schmidt das Gedicht in seiner grundlegenden Arbeit (Bürgers Lenore, Charakteristiken I, 199 ff. Berlin 1886). Holzhausen, P. (Die Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger; Z. f. D. Philologie 1883, XV, 297) sagt von der Lenore: „Alles ist Handlung, echte dramatische, sich immer steigernde Handlung, welche mit einer furchtbaren Katastrophe abschließt“; W. v. Wurzbach (G. A. Bürger, 1890, S. 88) nennt sie „eine der gewaltigsten Dichtungen, welche die deutsche Literatur aufweist“; V. Beyer (Die Begründung der ernsten Ballade durch G. A. Bürger, 1905, S. 1) „einzig und unübertroffen in ihrer Art“.

aber gereifteren Zumsteeg wieder guten Beobachtungsstoff. Wer dessen „Pfarrers Tochter von Taubenhayn" (1790), „Entführung" (1793), „Die Büßende" (1796, Text von Stolberg) und „Lenore" (1797) untereinander vergleicht, wird wiederum gewahren, wie Zumsteeg damals noch von Ballade zu Ballade gewachsen ist. Den Höhepunkt bildet seine Lenore; etwas so Bedeutendes wie die A-moll-Stelle bei Wilhelms „Wir satteln nur um Mitternacht (S. 26) darf man bei Schubert höchstens in der „Bürgschaft" suchen; auch der Tanz des „luftigen Gesindels" am Hochgericht wirkt auf mich heute keineswegs mehr im Sinne Spittas, der meint, bei „dieser veritablen Angloise" fliehe alle nächtige Romantik. Diese Piccolomusik ist vielmehr höchst charakteristisch für die Situation[1]). Und wie köstlich realistisch ist z. B. der chromatische Lauf nach abwärts, unter welchem das Gespenst verschwindet! Die wohlerworbene Kunst der Lenore konnte der junge Schubert in seinen Balladen nicht gleich übertreffen, er hatte zu tun, ihren besten Stellen nachzueifern und zu sorgen, daß er sich nicht in verschwimmende Überfülle verliere. Es ergibt sich hier eine entfernte Analogie mit dem Entwicklungsgange Mozarts; im Gegensatz zu Jahns Auffassung von Mozarts Verhältnis zu den Italienern hat Chrysander (Allg. Musikalische Zeitung 1881, Nr. 50 ff.) angesichts des Mitridate geltend gemacht, inwiefern der junge Künstler hinter seinen Vorläufern an Stileinheit, Ökonomie, Gesangsmäßigkeit usw. zurückblieb; ein Thema, das dann H. Kretzschmar in einem seiner gehaltvollen Aufsätze (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1905, S. 51 ff.) weiter verfolgte.

Anders liegt das Verhältnis zwischen Zumsteeg und Schubert in bezug auf ihre Balladen als in bezug auf ihre Monodien. Zumsteegs Balladen verdienen schon deshalb auch heute noch vom ernsten Musikfreund gekannt zu sein, wenn sie sich auch in unserer Zeit nicht mehr zum allgemeinen Konzertvortrag recht eignen mögen. Spitta läßt ihnen entgegen Ambros doch wohl nicht volle Gerechtigkeit widerfahren und setzt des Meisters Schwächen gegenüber seiner Stärke zu sehr ins Licht[2]). Daß Zumsteegs Balladen gelegentlich auch in der Melodiebildung auf Schubert wirkten, zeigen die zwei charakteristischen Stellen der Lenore (S. 20):

1) S. auch Landshoff, 141 ff.
2) Das Urteil Loewes über seinen Vorgänger vgl. bei Landshoff a. a. O., S. 117 ff.

„Lisch' aus, mein Licht", und der Büßenden (S. 19): „Doch wachte meine Rache noch". Über die Lenore ist Zumsteeg dann nicht mehr hinausgewachsen. „Elwine" erreicht sie trotz manchen feinen und packenden Zuges (z. B. der Schilderung des Gewittersturms) nicht an Gesamtwirkung, das „Lied von der Treue" aber betritt ein anderes Gebiet und blieb außerdem Fragment.

Eine der mittelgroßen Balladen Zumsteegs, der „Ritter Toggenburg" (1, 1)[1]), ist auch von Schubert komponiert worden. (G. A. Bd. IV, Nr. 191.) Die obenerwähnte Abschrift datiert sie mit dem 13. März 1816. Gegen eine so späte Entstehung aber erheben sich gewichtige Bedenken. Es ist schwer anzunehmen, daß Schubert damals noch in der Weise unselbständig verfahren sein sollte, wie er verfuhr; ganz ausgeschlossen ist es freilich nicht. „Eine Ähnlichkeit, wie sie zwischen diesen beiden Kompositionen besteht, sagt Spitta (a. a. O. S. 425), kommt vielleicht in der gesamten Gesangsmusik nicht wieder vor." Besonders charakteristisch ist, daß Schubert bei Nachbildung der plötzlichen, mit den letzten fünf Strophen des Gedichts einsetzenden strophischen Behandlung gegenüber dem bisherigen Durchkomponieren gleich Zumsteeg[2]) sich ebenfalls von der Haupttonart lossagt und sein F-dur-Stück in B-moll endet, wie Zumsteeg der Haupttonart G-dur die Schlußstrophen in As entgegengesetzt[3]).

II

Zwischen Zumsteegs größten Balladen erschienen seine größten lyrischen Monodien „Colma", nach Ossian in Goethes Werther (gedruckt 1793, aber viel früher komponiert), „Hagars Klage in der Wüste Bersaba" (veröffentlicht 1797, wenig früher entstanden), „Iglous, der Mohrin Klaggesang" (1799, kurz vorher entstanden)[4]).

Andere größere und kleinere finden sich in der mehrerwähnten Sammlung seiner „kleinen" Balladen und Lieder, von denen die drei ersten in Zumsteegs letzten Lebensjahren († 1802), die letzten vier 1802—1805 erschienen. Spitta stellt diese szenenartigen Gesänge den Balladen an Wert „mindestens gleich". Das möchte ich im allgemeinen höchstens bezüglich „Colma" und „Iglous

1) Neugedruckt (samt den Monodien „Die Erwartung" und „Hagars Klage") durch E. Mandycewski, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
2) Zumsteeg selbst folgt dabei dem Vorbild Neefes.
3) Vgl. auch Scheibler, S. 239, der auf Grund seiner eingehenden Untersuchung gleichfalls die bezeichnete Datierung bezweifelt.
4) Landshoff, a. a. O., S. 35, 103, 109.

Klage" unterschreiben, aber auch in ihnen finden meines Erachtens die besten Partien der „Lenore" nicht ihre Parallele. Gewiß aber enthalten auch diese lyrischen Szenen viel warm Melodisches, viel von charakteristischem und malerischem Ausdruck und haben die Gefühls- und Bilderkraft der Musik gestärkt. Inwiefern einzelne von ihnen außer dem allgemeinen Eindruck besonders auf Schubert wirkten, werden wir unten an „Hagars Klage" und „Die Erwartung" näher sehen. Auffallend ist, daß Spaun namentlich von Zumsteegs Balladen nur den Toggenburg, sonst Zumsteegsche Monodien erwähnt, nämlich „Colma", „Die Erwartung" und „Maria Stuart" (d. i. der Monolog „O Dank, Dank diesen freundlich grünen Bäumen"), als jene Stücke, die ihm der über Zumsteegs Heften begeistert schwelgende Schubert zeigte[1]). Doch kann diese Hervorhebung zufällig sein, indem gerade diese Nummern Spaun im Augenblick der Niederschrift noch gegenwärtig waren, denn er setzt bei: „etc."

Gehen wir Schuberts Jugendwerke durch, so fällt zunächst ins Auge, wie er gerade die Form der lyrischen Monodie gegenüber der Ballade in seiner allerersten Zeit bevorzugt. Bis 1815 hat er, soweit unsere Kenntnis geht, fünfzehn Monodien, aber nur eine einzige Ballade versucht. Die Monodie ist geradezu die Form, in der er zunächst heranwächst; denn ihr stehen bis 1815 nur zwölf Lieder gegenüber, welche mit variierenden Strophen komponiert sind, und nur sechs reine Strophenlieder. Soweit unsere Kenntnis geht, müssen wir einschränken, denn bekanntlich hat Schubert selbst von seinen frühesten Jugendwerken vieles vernichtet und uns damit die Möglichkeit genommen, über seine Entwicklung restlos ins Reine zu kommen. Nach dem Erhaltenen aber müssen wir schließen, daß gerade die Monodien für Schubert zur hohen Schule des Affektausdrucks wie der musikalischen Malerei wurden. Und zwar scheint mir das Verhältnis so zu liegen, daß trotz „Hagars Klage" und der „Erwartung" noch stärker als Zumsteegs große Monodien Zumsteegs Balladen auf Schuberts Monodien eingewirkt haben.

Auch auf die Textwahl seiner ersten Stücke hat ihre Sphäre Einfluß geübt; er greift wiederholt in jenen Tagen zu Stoffen

1) Friedländer, Diss., S. 19. La Mara, Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt, Leipzig 1892, S. 200.

traurigen, erschütternden, grauenvollen Gehalts (Nr. 3 Leichenphantasie, Nr. 4 Vatermörder, Nr. 7 Totengräberlied)[1]. Gleichviel nun, ob balladische oder monodische, es sind Zumsteegsche Einwirkungen, die wir in diesen Schubertschen Monodien gewahren. Ihr wichtigstes Kennzeichen ist die Verwendung des Malerischen und jene des Rezitativs. Auch was Spitta auf dem Gebiet der Schilderungen bei Schubert Haydnschen Einflüssen zuschreiben wollte, hat mittlerweile Landshoff in überzeugender Weise auf Zumsteeg zurückgeführt[2].

Dabei darf man allerdings nicht glauben, daß die Verwendung des Rezitativs eine ausschließliche Eigentümlichkeit Zumsteegs unter Schuberts nächsten Vorgängern sei. Reichardt macht von ihm ausgiebigen Gebrauch (s. z. B. in „Geistesgruß", Monolog des Tasso, Monolog der Iphigenie, Monologe der Thekla und Johanna, Äneas zu Dido usf.); einen selteneren Zelter (z. B. „Der Handschuh"). Neben Schilderung und Rezitativ zeigt sich Zumsteegs Einfluß dann wiederum in melodischen, seltener in harmonischen Anklängen bei Schubert.

Und endlich kommen für all' diese Faktoren auch Zumsteegs durchkomponierte, variiertstrophische und reinstrophische Lieder[3] vielfach in Betracht. Es sei hier eine Anzahl Zumsteegscher Stücke verzeichnet, in denen sich solche Vorausahnungen Schuberts finden. Im Melodischen handelt es sich zumeist um Gleichklänge von südlich weichem, schlicht innigem Charakter. Die reichste Ausbeute liefert Zumsteegs viertes Heft. Solche Vorklänge finden sich also bei Zumsteeg u. a. in „Una" (I, S. 13, Schluß Dur-moll); in „Richard und Mathilde" (II, S. 42 ff.; Melodisches, Malerei); „Baum der Liebe" (zwölf Lieder 1794, Nr. 4)[4]; „Melancholikon" (Naturschilderung, I, S. 44); „Ernestine an Ferdinand" (II, S. 3), Melodik); „Schwermut" (II, S. 24), Harmonik); Melodisches in „Thekla" (III, S. 35), „Ermunterung" (III, S. 12); „Ophelia" (IV, S. 2); „Ossian auf Slimora" (V, S. 10). Eine Reminiszenz aus Zumsteegs „Wahrer Minne" (IV, S. 12) in Schu-

---

1) Vielleicht ist es, nebenbei bemerkt, auch auf Zumsteegs Vorbild zurückzuführen, daß sich gleich unter den ersten Versuchen Schuberts acht Gedichte von Schiller finden. Ähnlich ließ sich schon in alter Zeit Lasso durch ihm bekannte fremde Kompositionen für seine Textwahl anregen.

2) Spitta 430; Landshoff 145.

3) Eine Neuausgabe der Lieder in Auswahl besorgte dankenswerterweise L. Landshoff, Berlin, Verlag Drei Lilien.

4) S. auch Friedländer, Das deutsche Lied I, 1, S. 337.

berts „Alfonso und Estrella" (Kavatine: Wenn ich dich, Holde, sehe) und Zumsteegs „Chor der Derwische" als Vorbild für frühe Schubertsche Chöre nennt noch Friedländer (Diss. S. 20), verweist auch auf die Zumsteegklänge in Schuberts „Erinnerungen" (I, Nr. 24), „Der Abend" (II, Nr. 95) und „See" (I, Nr. 36). Auch die Melodie des bekannten Entreakts aus „Rosamunde" deutet auf Zumsteeg zurück, nämlich den Anfang von dessen „Zeit der Liebe" (IV, S. 1).

Besonders lehrreich für die Erkenntnis der Beziehungen zwischen unseren Meistern ist auch eine Gegenüberstellung jener Kompositionen, die beide zu denselben Texten geschrieben haben. Vom „Ritter Toggenburg" war bereits oben die Rede, die übrigen mögen hier noch kürzer oder länger besprochen werden.

Das erste dieser Stücke, „Hagars Klage" (Zumsteeg, Einzeldruck 1797; Schubert I, Nr. 1, 30. März 1811), läßt sich beiderseits in sechs Abschnitte zerlegen. Die Grundzüge des Baues, thematischer Stoff, auch die Haupttonart sind dieselben. Im einzelnen folgt Schubert entweder gleichfalls Zumsteegs Spur, gibt sich aber voller und prächtiger oder er ändert. Im ersten Abschnitt macht sich die unglückliche Mutter ihre Situation klar. Sie befindet sich in der Wüste mit ihrem verschmachtenden Kinde, nirgends ein Tropfen Wasser, der Tod ist beiden gewiß. Schubert gibt dies viel intensiver als Zumsteeg; bei der Stelle „liegt mein sterbend Kind" macht Schubert Zumsteeg den Umschlag ins piano nach, aber sein Tongang ist ergreifender; ebenso schmerzlicher, einschneidender weiß er die Klage der Mutter zu gestalten „Du sollst sterben". Und dennoch sind es meines Erachtens Zumsteegsche Vorbilder, die ihm hier und bei anderen Vertiefungen des Ausdrucks vorschweben, jene der besten Stellen der Lenore und Elwine. Im zweiten Abschnitt emanzipiert sich Schubert von Zumsteeg. „Säh' ich eine Löwenmutter" usw. singt Hagar; befremdlich intoniert Zumsteeg hier eine frisch kampfeslustige Weise in Es. Ganz anders Schubert; er gibt (d-moll) den Mut der Verzweiflung in seinem Tonbild. In der Anschauung wieder von dem unmittelbaren Vorbild angeregt, aber genialer ist die Behandlung der dritten Gruppe. Der Einfluß wird deutlich am „Strahl des Lebens", dem „Heben der Brust" usf., hingegen bleibt Schubert in der vierten Gruppe hinter Zumsteegs Auffassung

insofern zurück, als er das rührende Klagelied, welches die Mutter dem sterbenden Kinde singen will, gleich ausführt, und zwar nicht in den geforderten tiefgehenden, obwohl bereits echt Schubertschen Tönen. Dagegen greift Schubert wieder mit dem Schluß weit über sein unmittelbares Vorbild hinaus, die Anrufung Jehovas ist bei ihm viel bedeutsamer, formal geht der junge Künstler seine eigenen Wege, kann aber auch freilich kein Ende finden. Überhaupt hat Schubert das Ganze ins Ungemessene vergrößert; sein Stück zählt 371 Takte mit erheblich mehr Noten, als die 242 Zumsteegschen Takte aufweisen.

Bei den kleineren Stücken dieser Zeit erkennen wir Zumsteegs Vorbild beispielsweise im „Lied der Liebe" (Matthisson; Zumsteeg IV, S. 46, Schubert I, Nr. 23, Juli 1814) an der Beibehaltung der Tonart und des Grundrhythmus, einer figurierten Stelle der Cantilene; entgegen Zumsteeg gibt aber Schubert der vorletzten Strophe ihr eigenes, rezitativisches Gewand.

Manchmal wirkt Zumsteegs Vorbild auch erst später auf Schubert ein. Seine erste Komposition von „Des Mädchens Klage" (I, Nr. 2) hat mit Zumsteegs Stück nicht das geringste gemein. Schubert greift hier im Ton vollkommen daneben; aus Schillers tiefempfundenem elegischen Gedicht bildet er eine pathetische Szene, die er seinem damaligen Eifer für große Formen entsprechend gestaltet und mit einem reichlichen Aufwand kräftiger Akzente im Sinn der Balladentechnik herausputzt. Auch Anklänge an die Opernmusik der Zeit sind unverkennbar.

Darnach muß ihm dann wohl Zumsteegs schlicht-innige Komposition bekannt geworden und wieder eingefallen sein. In der (?) zweiten Vertonung (15. Mai 1815, II, Nr. 67a), welche der in der Anlage gleichen (?) dritten (angeblich März 1816, IV, Nr. 194) weitaus vorzuziehen ist, erinnert er sich jener Einfachheit, ja er steigert dieselbe formal sogar, indem er entgegen der Zumsteegschen Zusammenfassung von je zwei Strophen auf die reine Strophenkomposition zurückgreift.

Und auch diese Fassung wollte ihn auf die Dauer nicht voll befriedigen, er schuf von ihr eine (undatierte) neue Version, das ist die allgemein bekannte (II, Nr. 67 b, Schubert-Album Peters I, 210) voll „Liebesweh" und „Entsagung" (Reißmann, S. 60).

Wieder bei anderen Gedichten, und das schon frühzeitig, stellt sich Schubert von Anfang an auf eigene Füße. „Andenken“ von Matthisson (I, Nr. 16, April 1814) ist von Zumsteegs Komposition (III, S. 48) völlig unabhängig und viel feinsinniger und inniger geraten, eines der wonnigsten Lieder der Frühzeit. Unabhängig ist auch Schuberts nächstes Stück „Geisternähe“ (Matthisson; Zumsteeg III, S. 14; Schubert I, Nr. 17, ebenfalls April 1814) in seiner unnachahmlichen Wiedergabe Matthissonscher Sentimentalität und Süße.

Auch nach 1814 läßt sich Zumsteegs Einfluß an Hand unseres Materials gut verfolgen. Ungemein deutlich zeigt ihn Schillers „Erwartung“ (Zumsteeg II, S. 10, Schubert II, Nr. 46, 27. Februar 1815). Der „kantatenmäßige“ (Scheibler) Aufbau beider Stücke disponiert die sechs logischen Abschnitte des Gedichts völlig übereinstimmend. Wie der ältere Meister kleidet Schubert die Wahrnehmungen, welche der Harrende zu machen glaubt („Hör' ich das Pförtchen nicht gehen“, „Was schlüpft durch die Hecken raschelnd in eilendem Lauf“, „Rief es von fern nicht leise“ usw.), in rezitativische, seine zwischenliegenden Betrachtungen in ariose Form; und die kurzen ariosen Einzelgebilde Schuberts weisen zum Teil („O schmücke dich, du grünbelaubtes Dach“, „Mein Ohr umtönt ein Harmonienfluß“) samt anderen Einzelheiten [1]) wieder auf Zumsteeg zurück, den Schubert indes an Fülle der Erfindung und Reiz des Details (so z. B. die köstliche Wiedergabe der leisen „Tritte“, S. 53, und andere Malereien der „Wahrnehmungen“) weit übertrifft. Darüber hinaus fehlt es auch nicht an sonstigen reichlichen Unterschieden zwischen beiden Kompositionen, worüber man Scheiblers Ausführungen nachlesen wolle.

Auch in Schillers „An die Freude“ (Zumsteeg VI, S. 22, Schubert II, Nr. 66, Mai 1815) erinnert die Wahl des 3/4-Taktes für den Schillers Vorschrift entsprechenden Chorsatz an Zumsteeg. Zumsteegs Auffassung, sein ganzer Stimmungsausdruck klingt sodann stark an in der Vertonung von Kosegartens „Nachtgesang“ durch Schubert (Zumsteeg I, S. 22, eines seiner besten Lieder; Schubert III, Nr. 161, 19. Oktober 1815). Daß sich Schubert aber weiter emanzipiert, geht aus den anderen Stücken

1) S. Scheibler, a. a. O. 233.

des Jahres 1815 hervor, die keinerlei Zusammenhang mit Zumsteeg zeigen, so aus Goethes „An Mignon“ (Zumsteeg II, S. 32, Schubert II, 48a, 27. Februar und 48b), aus Kosegartens „Die Erscheinung“ (Zumsteeg III, S. 18, Schubert II, Nr. 92, 7. Juli), aus desselben Dichters „Alles um Liebe“ (Zumsteeg I, S. 14, Schubert II, Nr. 104, 27. Juli) und „Die Sterne“ (Zumsteeg III, S. 24, Schubert II, Nr. 160, 19. Oktober).

Von den Gesängen des Jahres 1816 endlich will in Schillers „Flüchtling“ (Zumsteeg V, S. 48, Morgenphantasie; Schubert IV, Nr. 192) meines Erachtens der rhythmisch ähnliche Anfang nichts besagen; die Stelle „mit freudig melodisch gewirbeltem Lied“ klingt, wie Landshoff ganz richtig bemerkt (a. a. O., S. 147), wohl schubertisch, aber entspricht nicht der gleichen Stelle in unserer Vorlage. Etwas Ähnliches findet sich in Zumsteegs „Alles um Liebe“ (I, S. 14). Hingegen waltet zwischen zwei anderen Stellen des „Flüchtling“ entschiedene (von Scheibler S. 238 bereits hervorgehobene) Ähnlichkeit. Zwischen den beiden Kompositionen von Matthissons „Geist der Liebe“ (VII, S. 48, Schubert IV, Nr. 212, April), von Höltys „Klage“ (Zumsteeg V, S. 34, Schubert IV, Nr. 216, 12. Mai) und Claudius’ Phidile (Zumsteeg VII, S. 3, Schubert IV, Nr. 297) bestehen keine Parallelen. Und auch den Anklang in Matthissons Skolie (Zumsteeg V, S. 21, Schubert IV, Nr. 283, Dezember) möchte ich eher für zufällig halten.

Es mögen hier noch einige allgemeine Bemerkungen Platz finden. Der Schubert-Forschung harren noch mannigfache Aufgaben. Vor allem steht „die“ Biographie noch aus, wir erwarten sie aus der Feder Max Friedländers. Eine Spezialstudie über Schuberts Opern wäre auch zu begrüßen, ebenso gesonderte Untersuchungen über seine Lieder zu Texten von Matthisson, Hölty, Kosegarten usw., Mayrhofer nicht zu vergessen. Die Literatur von Analysen der Gesänge des Meisters ist ja noch verhältnismäßig klein; die Müllerlieder behandelten Rissé und Kretzschmar, die Goethe-Lieder Rissé in einer eigenen Studie. Von den Biographen (Reißmann, Kreißle, Niggli, Heuberger, Dahms) macht die besten Bemerkungen Reißmann, ein ja sonst gewiß nicht preisenswerter Autor. Sonstige Beiträge lieferten Kenner, Reißmann in seinem Deutschen Lied, Ambros, Stark, Spitta, Hanslick, Friedländer, Mandyczewski, Riemann, Pfordten, Hedwig Abel u. a. In der

ausländischen Literatur sind in erster Linie die Arbeiten von Grove und Curzon zu nennen[1]).

Als wichtigste unter den neueren Erscheinungen auf unserem Gebiete hat ohne Zweifel Ludwig Scheiblers mehrerwähnte Studie zu gelten. Sie ist das Ergebnis langjähriger Befassung mit dem Gegenstand und zeugt von hervorragender Sachkenntnis. Auch beschränkt sie sich nicht auf den Titelstoff allein, sondern gibt sowohl in den ihm gewidmeten Kapiteln nebenbei eine Fülle vortrefflicher allgemeiner Ausblicke, als insbesondere im einleitenden und Schlußkapitel wertvolle Resumés über die geschichtlichen Grundlagen der Schubertschen Gesänge und den gegenwärtigen Stand der Schubert-Forschung überhaupt. Mit dem Hinweis auf diese Arbeit, von der niemand ohne namhafte Belehrung Kenntnis nehmen wird, mögen diese Zeilen beschlossen sein.

---

1) Für unternehmungslustige Musikverleger dürfte sich empfehlen, mit Schubert-Ausgaben oder -Auswahlen, nach Dichtern geordnet, vorzugehen. Meines Wissens haben nur Breitkopf & Härtel einen einzigen diesbezüglichen Versuch gewagt. Schiller- und Goethe-Hefte könnten den Anfang machen. (Von Goethe etwa „An den Mond", „An die Entfernte", „An Mignon", „Schwager Kronos", „Auf dem See", „Der Fischer", „Der König in Thule", „Der Musensohn", „Die Spinnerin", „Erlkönig", „Erster Verlust", „Ganymed", „Geheimnis", Die Harfnergesänge, „Grenzen der Menschheit", „Gretchen", „Gretchen am Spinnrad", „Heidenröslein", „Jägers Abendlied", „Liebhaber in allen Gestalten", Lieder der Mignon, „Meeresstille", „Prometheus", „Rastlose Liebe", „Schäfers Klagelied", „Schweizerlied", Suleika I und II, „Trost in Tränen", Wanderers Nachtlieder, „Willkommen und Abschied", „Wonne der Wehmut").

Rossiniana [1]

I

Über die Chronologie der Rossinischen Opern finden sich bekanntlich in der Literatur bei einer ganzen Anzahl von Werken abweichende Angaben. Sie beginnen gleich mit seiner ersten dramatischen Arbeit infolge des Umstandes, daß die Zeit der Entstehung und das Aufführungsjahr nicht auseinandergehalten werden. Wer z. B. Fétis' Artikel [2]) benutzt, findet La cambiale di matrimonio (1810) als Rossinis erste Oper genannt. Und doch war Demetrio e Polibio sein erstes Bühnenwerk, das indes erst 1812 zur Darstellung gelangte. Wann es entstanden ist, läßt sich nicht mit völliger Sicherheit feststellen. Beyle [3]) und nach ihm Wendt [4]) meinen, es müsse 1809 geschrieben, vollkommen ausgearbeitet aber erst bei der Aufführung worden sein. Azevedo [5]) legt es ungefähr ins Jahr 1806; Silvestri [6]) glaubt, Rossini habe es 1808 begonnen und 1809 vollendet. Das Verzeichnis von Ricordi [7]) hingegen besagt über die Entstehung wiederum „verso 1806". Gegen letztere Angabe äußert Zanolini [8]) nach anfänglicher Zustimmung (S. 9) seine Bedenken (S. 234) und meint, die Oper sei eher nach dem August 1808 komponiert.

Eine Anzahl solcher abweichender Daten läßt sich nach einer von der Rossiniliteratur immer noch nicht genügend benutzten Quelle berichtigen, nämlich aus der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung". Freilich ist dies nicht immer der Fall, und es bleiben, wie bei Demetrio und Polibio, offene Fragen. Von diesem Werk ist dort an der überhaupt ersten Stelle, an der aus-

1) Z. J. M. 1908 S. 336 ff.
2) Biographie universelle, 2. Aufl. VII, 321.
3) Vie de Rossini, 2. édition 1824. S. 278, 538.
4) Rossinis Leben und Treiben, 1824. S. 24 ff., 438.
5) Rossini, sa vie et ses œuvres, Paris 1865 S. 33.
6) Della vita e delle opere di G. Rossini S. 83.
7) Prospetto chronologico. 48. Supplement der Gazetta musicale di Milano 1874.
8) Biografia di G. Rossini 1875.

führlicher von Rossini gesprochen wird, die Rede, Jahrgang 1813, S. 525 ff.

„Die Musik dieser Oper verdient ausgezeichnet zu werden. Hr. Rossini, ein junger Mann aus Pesaro . . . studiert nach seiner eigenen Äußerung Mozart und Haydn fleißig[1]) und zeigt auch eigenen Geist. Er ist, nach Sim. Mayr, wohl heut der beste Opernkompositeur in Italien. Er hat diese seine erste Oper eigens für die Familie Mombelli vor fünf Jahren (also 1808) komponiert . . ."

In dem Verzeichnis seiner Kompositionen bis Karneval 1820, das Rossini selbst dem Korrespondenten der genannten Zeitung übergab und dieser (Jahrgang 1820 Sp. 81) mitteilte, steht Demetrio e Polibio an erster Stelle der opere serie; doch fehlen diesem Verzeichnis leider die Daten. Endlich besitzen wir noch mündliche Äußerungen Rossinis über das Werk. Sie finden sich in den Gesprächen, die Hiller 1856 gelegentlich eines gemeinsamen Aufenthaltes in Trouville mit dem Meister hatte und 1868 veröffentlichte[2]). Danach begann die Bekanntschaft mit den Mombellis, als Rossini 13 Jahre alt war, also 1805. Hiller fragt nun:

„Mombelli beauftragte Sie dann, diese Oper zu komponieren?" Rossini: „Er gab mir Worte, bald zu einem Duett, bald zu einer Ariette, und bezahlte mir ein paar Piaster für jedes Stück, was mich zu großer Tätigkeit anspornte. So brachte ich es, ohne es zu wissen, zu einer ersten Oper."

Und vorher (Hiller S. 15) erwähnt Rossini auch, daß die Oper vollständig war.

Dem besagten „dann" zufolge könnte also die Oper bald nach 1805 entstanden sein; aber es war nicht als exakte Zeitbestimmung gemeint; denn Rossini sagt weiter zu Hiller (S. 15), die Oper sei vier oder fünf Jahre, nachdem sie geschrieben, zur öffentlichen Aufführung gelangt. Das gibt also wieder 1808 oder 1807. So kommen wir denn auf keine Weise zu einem sicheren Resultat.

Die Italiener begrüßten, wie hier eingeschaltet werden möge, den jungen Rossini als neuen Cimarosa[3]). Cimarosa ist in der Tat sein wichtigster Vorläufer; glaubt man doch in matrimonio

---

1) Das wird auch 1814 Sp. 254 nochmal hervorgehoben.
2) Aus dem Tonleben unserer Zeit, 2. Bd. S. 1 ff.
3) Beyle a. a. O. S. 59. — Beyles Buch bleibt eine unentbehrliche Quelle für Rossini, obwohl wir durch Zanolini und Hanslick wissen, daß Rossini von ihm nichts weniger als erbaut war. Inwieweit es von Carpanis Rossiniane (1823) abhängig ist, konnte ich nicht nachprüfen, da mir diese Arbeit nicht zugänglich war.

secreto schon da und dort Rossini zu hören, der auch mit großem Respekt von Cimarosa sprach (Hiller S. 32). Die Zeitgenossen nennen ferner öfter Generali als Rossinis Vorbild. Von Paesiello hat Rossini selbst zu Hiller gesagt, seine Musik habe ihn „nie besonders interessiert" (a. a. O. S. 31). Übrigens erschien dieser Komponist, gleichfalls nach Rossinis eigener Angabe (ebenda), in jenen Tagen wenig mehr auf dem italienischen Repertoir; doch zollte ihm Rossini, wie sein Verhalten bei der Komposition des Barbier beweist, formell rücksichtsvolle Achtung. An der Tagesordnung waren nach des Meisters Bericht in seiner Jugend „Generali, Fioravanti[1]), Paer und vor allem aber Simon Mair"; ein Fiasko des letzteren machte auf Rossini tiefen Eindruck (a. a. O. S. 39) und ihn für sein ganzes Leben „ziemlich ruhig" gegen Erfolg oder Mißerfolg.

Gänzlich fehlt bei Fétis, wenigstens im Verzeichnis der Biographie universelle, der *Sigismondo*. Beyle (S. 542) und Sittard (Rossini S. 395) verlegen ihn ins Jahr 1814, Zanolini setzt gleich Azevedo und Silvestri die Aufführung ins Jahr 1815 (a. a. O. 228), nachdem er früher das Jahr 1813 angenommen hatte. Das Datum 1814 ist möglich laut einer Korrespondenz der Allg. mus. Ztg. vom April 1815. Danach (Sp. 292) war im Venetianer Teatro alla fenice in der Karnevalssaison 1815 die erste opera seria Sigismondo von Hrn. Rossini neu komponiert und gefiel nicht"[2]). Von opere buffe ist nicht die Rede; die Karnevalssaison eines Jahres begann aber in der Regel mit dem Stephanstage des vorhergehenden Jahres; freilich hören wir auch von Verspätungen.

Dies ist der Fall bei der *Adelaide di Borgogna*. Diese Oper setzt Wendt (a. a. O. 439) ins Jahr 1817, und Sittard (S. 403) meint, sie sei unmittelbar vor November 1817 komponiert; Beyle (S. 500 und 543), Silvestri (S. 153), Azevedo (S. 141) und Zanolini (S. 228) nennen das Jahr 1818. Wendt nennt (S. 190) aber das genauere Datum: 30. Dezember, und wieder meldet eine Notiz der Allg. mus. Ztg. (1818 Sp. 228) vom Teatro Argentina zu Rom: Die *erste* Oper war neu von Herrn Rossini und hieß

---

1) Dessen Dorfsängerinnen hatten damals auch in Deutschland großen Erfolg, vgl. Allg. mus. Ztg. 1810, Sp. 204 ff.

2) Vgl. dazu Rossinis Bericht bei Hiller a. a. O. S. 40.

Adelaide de Borgogna. Die Saison hatte also wenige Tage später als gebräuchlich ihren Anfang genommen.

Auch Adina ò il califfa di Bagdad fehlt bei Fétis. Sittard setzt das Werk ins Jahr 1819 (S. 406); Beyle (S. 543), Wendt (S. 191), Silvestri (S. 158), Azevedo (S. 144) und Zanolini (S. 228) hingegen nennen das Jahr 1818, das auch der Ricordische Prospekt verzeichnet. Leider versagt die Allg. mus. Ztg. in diesem Falle, obwohl sie aus Lissabon, wo die Oper gegeben wurde, gelegentlich auch Korrespondenzen bringt. In dem Verzeichnis von 1820 (s. o.) hat Rossini selbst das Werk nicht genannt.

Bianca e Faliero verlegen Silvestri (S. 175), Azevedo (S. 159) und Zanolini (S. 230) in den „Carneval" des Jahres 1820. Das ist ganz richtig, doch fällt das Werk noch ins Jahr 1819. Die Premiere war, wie schon Beyle bemerkte (S. 506), am 26. Dezember 1819; die Bestätigung hierfür findet sich in der Allg. mus. Ztg. 1820 Sp. 76 in einem im übrigen über Rossinis Kunst höchst absprechenden Bericht, obwohl der Referent (vgl. Sp. 77 Anm.) ein Duzfreund des Komponisten war, derselbe, der aus seiner Hand das mehrerwähnte Verzeichnis der Kompositionen bis zum Karneval 1820 erhalten hat.

II

Rossini hat bekanntlich, bevor er im Tell ein Originalwerk im Stile der französischen Oper schrieb, versucht, sich dem Pariser Geschmack mit Umarbeitungen älterer Werke zu nähern. Wendt verzeichnet eine Hinneigung zur französischen Schule schon in der Ermione (S. 209), Clement in Semiramis unter dem Widerspruch Zanolinis (S. 47 Anm. 1). Beyle erblickt in Semiramis, mehr noch als in Zelmire „le degré de germanisme (S. 503), le style allemand" (S. 545). Silvestri will erst im Maometto ein Abschiednehmen von der bisherigen Weise und ein „avvicinarsi alla Germania e alla Francica" bemerken (S. 179). Der Mailänder Korrespondent der Allg. mus. Ztg. hingegen meinte wiederum 1820, Rossini ahme in der Instrumentation vieles den französischen Meistern, besonders Spontini nach. Es wäre eine interessante Aufgabe, die Entwicklung italienischer Künstler in Frankreich etwa seit Lulli einmal im Zusammenhang zu verfolgen. Das erste dieser Werke ist Maometto II (1820), Text

vom Duca di Ventignano, das 1826 als „Siège de Corinthe" über die Szene der großen Oper ging. Den neuen Text hatten Balochi und Goumet bearbeitet, wobei nach Azevedo die Neuerfindungen vielleicht hauptsächlich auf Goumets Rechnung zu setzen wären [1]), denn es handelt sich um einen neuen Text, nicht um eine simple Übersetzung. Das alte Libretto des Herzogs von Ventignano ist einer vielfachen Umgestaltung unterzogen worden. Das Buch der Siège de Corinthe hat als geschichtlichen Hintergrund die Belagerung der genannten Stadt durch den großen Sultan Mahommed II. (1430—1481), der bekanntlich Griechenland, Serbien, Trapezunt usw. seiner Herrschaft unterwarf und u. a. mit den Venetianern Krieg führte. Die Handlung ist kurz folgende:

Erster Akt. (Nr. 1.) Kleomenes, der Führer der Griechen berät sich mit seinen Soldaten über die Kriegslage. Neocles und der Tempelwächter Hieros drängen auf Fortsetzung des Kampfes, alle schwören begeistert, bis zum Tod auszuhalten. (Nr. 2.) Kleomenes will sogleich seine Tochter Pamira dem Neocles vermählen, um sie bei der Unsicherheit der Situation in Schutz zu wissen; doch diese bekennt, zu Athen einem gewissen Almanzor Treue geschworen zu haben. Kleomenes gebietet ihr unter Androhung des väterlichen Fluchs, von dem Geliebten zu lassen. Von den Wällen schallt erneuter Kampfeslärm; Pamira empfängt aus den Händen des Vaters einen Dolch, der sie vor Entehrung schützen soll. (Nr. 3.) Die Türken haben die Wälle gestürmt, nur die Zitadelle hält sich noch. Marsch und Chor der türkischen Krieger. (Nr. 4.) Mahommed gebeut diesen, die Kunstschätze der Stadt zu schonen. (Nr. 5.) Omar meldet ihm die Gefangennahme des Kleomenes; in Erinnerung an die schöne Griechin, die er als Almanzor zu Athen liebte, neigt Mahommed zur Milde; Kleomenes soll seinen Soldaten befehlen, die Waffen niederzulegen. Der Widerstand des Griechen erregt Mahommeds Zorn; er befiehlt ihn zum Tode zu führen, als Pamira dazwischen stürzt. Erkennungsszene. Pamira hofft Griechenland durch Vermählung mit Mahommed zu befreien, Kleomenes verflucht sie.

Zweiter Akt. (Nr. 6.) Pamira gibt sich inmitten ihrer Gefährtinnen neuen Hoffnungen hin, daß es ihr gelingen werde, das Vaterland zu retten. (Nr. 7.) Aber in Gegenwart Mahommeds scheint ihr als Ausweg nur der Tod möglich; Mahommed dringt auf sofortige Vereinigung. (Nr. 8.) Huldigung der Frauen vor Pamira, Ballett. (Nr. 9.) Hochzeitshymne. Neocles stürzt herein; er bedroht Mahommed und schmäht Pamira, die ihn, um ihn zu retten, für ihren Bruder

1) A. a. O. S. 247.

ausgibt. Neocles soll der Hochzeit beiwohnen; er dringt in Pamira, in deren Gefühlen sich nun die entscheidende Wendung vollzieht. Omar meldet, daß der Kampf neuerlich entbrannt ist, Pamira kehrt sich von Mahommed ab, dieser droht Korinth dem Erdboden gleichzumachen.

Dritter Akt. (Nr. 10.) Neocles und Pamira sind den Türken entkommen; Pamira schwört am Grab ihrer Mutter, sich Neocles zu vermählen, und will sich ihrem Vater zu Füßen werfen. (Nr. 11.) Sie fleht mit den griechischen Frauen im Tempel zu Gott. (Nr. 12.) Neocles preist die Wandlung in Pamiras Gesinnung. (Nr. 13.) Kleomenes weist Pamira anfänglich zurück, da er aber ihren Entschluß sieht, segnet er das Paar. (Nr. 14.) Nun folgt eine sehr packende Szene; der greise Tempelhüter segnet die griechischen Waffen, Banner und Krieger, sein visionärer Blick erschaut die dereinstige Befreiung des Vaterlandes. In Erinnerung an Marathon und Leonidas gehen die Griechen nochmal in den Kampf. (Nr. 15.) Vergebens; sie unterliegen. Mahommed dringt mit seinen Scharen herbei; im Moment, da er sich Pamiras bemächtigen will, gibt sie sich mit dem Dolch den Tod.

Das italienische Werk ist zweiaktig. Geschichtlicher Hintergrund sind die Kämpfe Mahommeds mit den Venetianern, es handelt sich um die Belagerung von Negroponte.

Szene 1 ist mit der französischen Bearbeitung fast identisch. Eine bemerkenswerte Abweichung erwähne ich noch.

Szene 2 trifft Anna (= Pamira) in trüben Gedanken; der Chor ihrer Genossinnen sucht sie zu erheitern. Erisso (Kleomenes) will ihr Calbo (Neocles) zum Gatten geben; im Tempel, in dem die Asche ihrer Mutter ruht, sollen beide verbunden werden. Anna bekennt ihre Liebe zu jenem Manne, der ihr zu Korinth unter dem falschen Namen Uberto genaht ist. Es stellt sich heraus, daß der echte Uberto mit ihrem Vater damals in Venedig war. Unwillen der Versammelten über den Betrug. Die Türken sind durch Verrat in die Stadt gedrungen; Anna fleht mit ihren Genossinnen vor dem Tempel um göttliche Hilfe. Erisso zieht seine Soldaten auf der Zitadelle zusammen und überläßt die Frauen ihrem Schicksal, indem er Anna einen Dolch als Waffe gegen Entehrung übergibt. Die Türken erscheinen. Mahommed wehrt der beginnenden Plünderung. Dann verrät er den Seinen, daß ihm die Stadt nicht fremd ist, die er als Spion erkundete. Calbo und Erisso werden gefangen dem Sieger vorgeführt. Am Namen Erisso erkennt Mahommed den Vater seiner als Uberto geliebten Anna. Vorher gewillt, die Gefangenen zu töten, bietet er ihnen jetzt Leben und Freiheit gegen die Übergabe der Zitadelle. Erisso weist ihn zurück und soll zum Tode geführt werden, als Anna herbeistürzt. Erkennungsszene. Anna will ihren Vater und Calbo retten, indem sie letzteren für ihren Bruder ausgibt. Sie droht Mahommed, sich zu

erstechen, wenn er die beiden nicht freigäbe, so setzt sie ihren Willen durch. Erisso glaubt sie und sich entehrt.

2. Akt. Mahommed unter seinen türkischen Mädchen, die Anna voll Ekel gewahrt. Sie ziehen sich zurück; Mahommed bietet Anna an, als Königin über Italien zu herrschen. Sie verweigert sich ihm, aber dann überkommt sie die alte Liebe und sie bricht in Tränen aus; er will sie vollends erweichen, doch ohne Erfolg. Trotzdem übergibt er ihr einen Ring, mittels dessen sie Calbo und Erisso rettet. Sie verlobt sich dann mit Calbo auf dem Grabe ihrer Mutter, verhilft den Ihrigen in der Zitadelle zum Siege, obwohl sie noch für Mahommed fühlt (ma l'iniquo dolce affettto non è spento nel mio cor); im Begriff, als Verräterin in Mahommeds Hände zu fallen, enthüllt sie, daß sie sich Calbo angelobt, und erdolcht sich auf dem Platze, auf dem sie sich diesem versprach. (Das Venetianer Textbuch von 1822/23 bringt kleinere, am Schlusse einschneidende Änderungen hierzu, mit dem Endergebnis, daß Anna mit Calbo fröhliche Hochzeit feiert.)

Man sieht, der Hauptsache nach sind die beiden Bücher sich ähnlich; doch hat die französische Bearbeitung mit manchem kleinlichen Detail aufgeräumt, das Ganze in eine höhere Sphäre erhoben, die Heldin in ihrem Denken und Empfinden verändert, psychologisch verfeinert und vertieft. Die Idee des Opfers fürs Vaterland, die treibenden Kräfte gloire und patrie sind ganz anders herausgehoben. Als ein charakteristischer Zug sei nur erwähnt, daß in der ersten Szene des italienischen Buches einer der Venetianer Führer die Übergabe in Erwägung zieht. Davon will keiner der Pariser Griechen etwas wissen, die französische Bearbeitung wagte nicht, ihrem Publikum so etwas vorzuführen.

Wir verlangen heute von jeglicher Art Musik, daß sie vor allem wahrhaftig sei, daß sie den Empfindungen des Dichters mit größter Treue folge.

Da ist nun das heute Widersprechendste an Rossinis Umarbeitung, daß er sich auf die neue Empfindungswelt seines französischen Buches, auf die veränderte Psyche seiner Personen nur teilweise einließ [1]). Er verwendete die frühere Musik, wo es anging, vielfach der inneren und äußeren Verschiedenheit des musikalisch Wiederzugebenden ganz entgegen. Das ist echt rossinisch; in den Kantaten für den Kongreß in Verona nahm er z. B. gleich-

1) Ein Verzeichnis der aus dem Maometto in die Siège übergegangenen, nicht übergegangenen und der neukomponierten Stücke s. Azevedo a. a. O. S. 250. Die nach Ansicht seines Gewährsmanns hervorragendsten Nummern der alten Bearbeitung läßt sich Wendt (S. 230) aufzählen. Über die Siège im allgemeinen vgl. Escudier frères, Rossini, la vie et ses œuvres, 1854 S. 190.

falls ältere Stücke und legte die neuen Texte unter. Er erzählte darüber köstlich Hiller (a. a. O. S. 69):

„Bei einem Chor auf die Eintracht geschah es, daß das Wort Alleanza auf einen jammervollen chromatischen Seufzer zu stehen kam; ich hatte keine Zeit, das zu ändern, doch hielt ich es für angemessen, den Fürsten Metternich von diesem traurigen Spiel des Zufalls im voraus zu benachrichtigen."

Daß der geniale Mann, wenn er wollte, andererseits wieder überraschend dramatisch sein konnte, brauche ich nicht zu betonen. Sein Entwicklungsgang kann eben nicht besser geschildert werden, als er selbst ihn Wagner schilderte[1]).

In Nr. 2 der Siège (Part. I, S. 83 Disgrace horrible) benutzt Rossini aus der alten Bearbeitung einen Teil des E-dur-Terzetts (Cl. A. Artaria Nr. 3 S. 5) Ahimè qual fulmine. In beiden Fällen handelt es sich allerdings um Bestürzung; aber in der Siège ist dieselbe hervorgerufen durch Androhung des väterlichen Fluches, in Maometto durch die Entlarvung des Pseudo-Uberto. Von der Verschiedenheit der Empfindungen, welche in beiden Werken Pamira-Anna bei ihrer Aussprache mit Mahommed beherrschen, war oben die Rede; trotzdem ist in der betreffenden Szene der Siège (Part. II, S. 235, Que vois je) Nr. 7 aus Maometto „Anna tu piangi" weitgehend benutzt.

In anderen Fällen von Benutzung[2]) decken sich die Situationen ganz oder der Hauptsache nach; so in der beiderseitigen Eingangsszene, in der Wiedererkennungsszene (Siège Part. I, S. 169 L'amant qui m'enchaine; Cl. A. Nr. 5 S. 17/18 und 22 ff.), in den beiderseitigen Gebeten Siège II (Part. S. 428 ff.) O toi que je revère und Maometto Nr. 11 Nume cui lasole e trono, sowie Siège III (Part. 469) Céleste providence und Maometto Nr. 10 In questi estremi istanti. Die französische Bearbeitung transponiert dabei das Benützte von as-moll nach a-moll.

Neben ganzen Bruchstücken klammert sich Rossini dann auch an einzelne Tongedanken, an einen einzelnen Rhythmus, an eine einzelne Effektidee, die prinzipiell beibehalten, in der Fassung aber verändert wird. Eine gewisse Zähigkeit im Festhalten ist

---

1) Ges. Schriften, 2. Aufl. VIII, 222. „Italien sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben usw."
2) Geänderte Einzelheiten lasse ich unerwähnt.

auch hier neben aller Bereitwilligkeit zum Umgestalten wohl zu bemerken. Man vergleiche z. B. die beiderseitigen ersten und letzten Finales. Oder er gestaltet Vorhandenes anders aus, aus einem Duett wird ein Ensemble. Von besonderem Interesse ist dabei der Ausbau des im Maometto Nr. 12 S. 20 erscheinenden figurierten Basses zum breiten orchestralen Schluß des dritten Aktes in der Siège, ein Zeichen neuartiger Orchesterbehandlung, wie solche auch die neue Einleitung des dritten Aktes und Einzelheiten des begleitenden Orchesters, so bei Mahommeds „A mi pardonne ma faiblesse und Omars „Corinthe nous défie" darstellen.

Anderes aus der ersten Bearbeitung mußte Rossini vollständig preisgeben, so insbesondere Nr. 2, die Cavatina der Anna „A che invan". Wendts Gewährsmann (S. 230) rechnet sie zu den besten Arbeiten Rossinis, doch hatte sie der Meister selbst schon für die Venetianer Aufführung gestrichen; auch der Chor der türkischen Mädchen E follia sul fior degli anni usw. (Cl. A. Nr. 6), die Arie des Calbo „Non temer d'un basso affetto u. a.[1]) kommen ganz in Wegfall.

Maometto II gehört zu der mit der Elisabetta beginnenden Gruppe jener Opern, die Rossini für Neapel geschrieben hatte, mit spezieller Rücksichtnahme, wie meines Wissens zuerst Beyle ausspricht[2]), auf die gesanglichen Mittel seiner späteren Frau, der Spanierin Isabella Colbrand. Es wird berichtet, daß die Stimme dieser Sängerin damals bereits ihren Höhepunkt überschritten gehabt habe; so sei Rossini genötigt gewesen, getragene Melodien sparsam anzuwenden, hingegen viel gorgheggi anzubringen, und mit dieser Notwendigkeit mußte dann auch die Behandlung der anderen Stimmen in Einklang gesetzt werden[3]); die Koloraturen, meint Beyle (S. 463), sonst mehr den Sängern überlassen, wurden somit konstruktives Element der Komposition. Erfahrungen, die Rossini mit dem Mailänder Sänger Velutti gemacht hatte, trugen gleichfalls dazu bei. „Tous les opéras écrits à Naples forment la seconde manière de Rossini",

---

1) Vgl. Azevedo S. 250.
2) Vgl. auch die Mitteilungen des Herrn v. Miltitz, Sittard a. a. O. 408.
3) Beyle a. a. O. S. 196, 434 usw.; Notenbeispiele aus der Elisabetta als Beleg, wie Rossini den „einfach schönen Gesang ganz auszurotten drohe", vgl. Allg. mus. Ztg. 1818, Sp. 75 ff.

lesen wir bei Beyle (S. 436), der gegenüber dieser Epoche eines „falschen Systems" den Vorzug jener Periode in Rossinis Schaffen gibt, die im Tancred gipfelt.

Nun ist zweifellos eine zunehmende Kolorierlust, die vielleicht in Zelmire ihren Höhepunkt erreicht, in Rossinis späteren Werken zu gewahren. Ob daran aber ausschließlich die Colbrand schuld sein soll und ob es sich mit der Elisabetta wirklich um eine neue Manier bei Rossini handelt, bleibt zu erwägen.

Zunächst gehen die Ansichten über die spezifischen Fähigkeiten der Colbrand auseinander. Spohr hörte von ihr 1817 gerade die Elisabetta (Selbstbiographie II, 31); er sagt von ihr:

„Sie steht der Catalani in Stimme und allem Mechanischen weit nach, singt aber mit wahrem Gefühl und spielt mit vieler Leidenschaft."

Carpani[1]) lobt nicht nur ihre perlende Geläufigkeit, er sagt auch:

„Mme. Rossini-Colbrand a une qualité de voix très-douce, ronde e sonore, particulièrement dans les sons du milieu et du bas; un chanter fini, par insinuant. Elle n'a pas d'élans de force, mais un beau portamento de voix, l'intonation parfaite et la méthode accomplie."

Das klingt ganz anders als Beyle; dazu verlangt die Rolle der Elisabetta, wie der Dresdener Korrespondent der Allg. mus. Ztg. bemerkt (1818, Sp. 738, vgl. dagegen ebenda 1820, Sp. 355) nicht nur große Ansprüche an Koloraturfähigkeit; die Stimme müsse „zugleich stark seyn und der Gesang, was Ausdruck anlangt, in Declamation und Cantilene sehr mannigfaltige Gefühle darlegen und doch dabey überall Energie und Würde behaupten". Rossini selbst lehnte die Ausstellung, allzuviel Rücksicht auf die Colbrand genommen zu haben, gelegentlich der Elisabetta mit den Worten ab: „J'ai sacrifié au succés"[2]). Daß er überhaupt auf sie Rücksicht nahm, steht außer Zweifel; menschlich ist es begreiflich, da sie seine Geliebte war, künstlerisch ist es selbstverständlich in einer Zeit, in der immer noch Opern mit spezieller Verwertung der Mittel der gerade verfügbaren Sänger komponiert wurden, und endlich hat sich ja Rossini gelegentlich selbst scherzweise mit dem Schneider verglichen, der den Sängern Kleider liefern wollte, die ihnen saßen[3]).

Daß Elisabetta gegen Tancred usw. keineswegs ein neues

---

1) Azevedo a. a. O. Sp. 172.
2) Beyle 213. Nach Zanolini (S. 237, Note) wäre die Colbrand bei den Neapolitanern unbeliebt gewesen; nach anderer Angabe waren die Royalisten in Neapel für, die Republikaner gegen sie. Vgl. La Mara, Studienköpfe II, 6. Aufl. S. 160.
3) Azevedo a. a. O. S. 178.

Prinzip bedeutet, ergibt sich aus der Betrachtung der früheren Werke. Ist etwa der Tancred so sparsam mit vorgeschriebenen Koloraturen ausgestattet? Man betrachte gleich die ersten Noten Sologesang in dieser Oper, die Stelle des Argirio „Se amistà verace". Ein Spohr führte (Selbstbiographie II, 62) die vielen „Coloraturen und Gesangsverzierungen" in seiner Oper Zemire und Azor gerade auf Nachwirkungen des Rossinischen Tancred zurück. Man halte weiter in Rossinis früheren Opern Umschau; ich erinnere nur an das Duett in Ciro „Nello stringerti al mio petto", an das Terzett in Aureliano „Serene i bei rai" usw. Ganz abgesehen davon, daß auch bei einem Rossini die Stilfrage nicht ausschließlich mit der Behandlung der Singstimme entschieden wird, bedeutet die „seconde manière" nur die Weiterentwicklung von schon im Tancred vorhandenen Keimen. An der Beeinflussung durch die Colbrand kann nicht im geringsten gezweifelt werden; in summa aber sind eine eminente Tradition, eigene Geschmacksrichtung und äußere Umstände wohl die gemeinsam wirkenden Faktoren, die Rossini veranlaßten, zunehmend der Koloratur die fragliche Stellung einzuräumen [1]).

Für Paris fand Rossini dann ein so übermäßiges Koloraturenwesen nicht ganz am Platze. Daß dem so ist, beweisen die Änderungen und Verringerungen der Fiorituren in der Siège gegenüber dem Maometto; immerhin ist noch genug übriggeblieben. Es kamen ihm ja die Franzosen auch auf diesem Felde mit offenen Armen entgegen. Bereits 1825 sah sich der Pariser Gesanglehrer Garaudé genötigt, seine Méthode complète du chant dem von Rossini kultivierten Gesangsstil entgegenzustellen, jener nun auch in Frankreich Platz greifenden Singart, von der er sagt: „Rossini et les compositeurs de son école, les chanteurs célèbres, pour qui leurs opéras ont été écrits, furent les moteurs de cette revolution" [2]). Die ersten Rossinischen Opern wurden in Paris 1817 gegeben [3]); es bedurfte also nur des Zeitraumes von acht Jahren, um ihn so mächtig erscheinen zu lassen.

1) Im Jahr 1820 schreibt der Mailänder Korrespondent der Allg. mus. Ztg. von Rossinis Gesang (Sp. 79): „Ein allgemeiner Blick stellt ihn uns als höchst manieriert und verblümt und in tausend und tausend Nötchen zerteilt dar. Wenige Primadonnen können heute auf diesen Titel mehr Anspruch machen, die nicht Violin- und Klavier passagen singen können und nicht zwei Oktaven Stimmumfang haben, um die Salti mortali zu machen . . ." Vgl. dagegen ebenda Sp. 146 und hinwiederum Sp. 805 ff.

2) Goldschmidt, Handbuch der deutschen Gesangspädagogik, Leipzig 1896, S. 15.

3) Azevedo S. 202 ff.; Allg. mus. Ztg. 1817, Sp. 551. Das Herz der Pariser gewann dann der Turco in Italia (ebenda 1820, Sp. 509). In Deutschland erschienen

Ein charakteristisches Beispiel von Veränderungen der Verzierungen steht in der Siège am Schlusse von Disgrace horrible (Part. I, 92, Cl. A. Nr. 3 S. 12). Die Neubearbeitung begnügt sich mit der Niederschrift nach einfachen Mordenten der beiden Oberstimmen (allerdings ohne die Sänger strikte daran zu binden „a piacere"); die italienische Fassung postuliert drei ungeheure Läufe von 27, 26 und 29 Zweiunddreißigsteln in den drei Stimmen. Andere lehrreiche Exempel finden sich da und dort, so im Gesang des Condulmiero Nr. 1 S. 13 gegenüber der entsprechenden Stelle der Bearbeitung, im Duett zwischen Anna-Pamira und Mahommed (Eliminierung von Sechzehnteln, Verwandlung von solchen in Triolen) usw. Ein gutes Beispiel von dramatisierender Umänderung auf diesem Felde findet sich Maometto Nr. 7 S. 10 A vaneggiar la misera gegenüber Siège II, 247 Ciel, quel étrange délire.

Aus den Stellen, die eine Vergleichung zulassen, sieht man ferner, wie sich Rossini bemüht, sein Rezitativ gedrungener und schlagkräftiger zu formen; Gestaltung und Sprache der französischen Bearbeitung brachten diese Forderung ja ohnehin mit sich. Als Beispiel seien die beiderseitigen Rezitative vor der mehrerwähnten Stelle Disgrace terrible genannt. Von hervorragender Schönheit ist in dem neuen Rezitativ (I Nr. 5) Nous avons triomphé die Stelle (Mahommeds): Ami, pardonne ma faiblesse; trefflich verdient auch das Rezitativ des greisen Grabwächters vor dem Bannersegen „Fermez-vous tous vos coeurs" genannt zu werden.

Rücksicht auf französische Mittel und Erwartungen verriet dann ferner die teils qualitative, teils quantitative Steigerung der Chöre

---

Rossinis Werke zuerst in München, 1816. Über den darob in den Blättern entbrannten Streit berichtet der im allgemeinen sehr von Rossini entzückte Korrespondent der mus. Ztg. 1816, Sp. 861. Auch von Wien lauten 1817 die kritischen Urteile noch sehr geteilt, doch entfesselte beim Publikum Tancred zweifelsohne großen Enthusiasmus (ebenda 1817, zahlreiche Korrespondenzen). Ebenso gefiel Tancred 1817 in Dresden und Mainz (a. a. O. 330, 729; andere Aufführungen s. Sittard S. 403), 1818 in Dresden l'inganno felice, Tancred in Karlsruhe, Berlin und Mannheim (ebenda Sp. 48, 137, 384). Doch fehlt es nicht an Stimmen, welche objektiv das Richtige treffen, Rossinis glänzendes Talent, seine süßen, einschmeichelnden Melodien, aber ebenso die sinnwidrige Anwendung von buffo-Themen in der opera seria, die Flüchtigkeit der Mache usw. hervorheben. Am trefflichsten äußert sich der Karlsruher Berichterstatter über den Tancred (1818, Sp. 47): „Daß es dieser Musik an bedeutender Charakteristik, sowie an Tiefe des Ausdrucks in Darstellung der Situationen fehle, wird häufig, selbst von Gönnern zugegeben, und man scheint kaum zu wissen, wieviel man damit zugibt. Gleichwohl gefällt die Oper, und was läßt sich dagegen sagen? Es läßt sich erklären: ihr bleibt noch Lieblichkeit der Melodien und manche Stelle von Effekt im einzelnen, ein leicht fließender Gesang, dem Ohre schmeichelnd, ohne Bezug auf das Wesentliche der Darstellung, jedem faßlich, ohne Mühe zu machen."

und Ensembles. In Betracht kommt vor allem der hübsche Hochzeitschor Divin prophète, das Finale des zweiten und die Bannerweihe im dritten Akt. Nicht als ob Rossini ihnen bislang aus dem Weg gegangen wäre; ein Blick in den Maometto, in Tancred, Otello, Donna del Lago, Semiramis usw., vom Barbier als einer opera buffa ganz zu schweigen, erweist das Gegenteil. Aber ein so packend aufgebautes, die Massen so trefflich gruppierendes und heute noch impulsiv wirkendes Stück wie die Weihe der Banner im dritten Akt der Siège ist in Rossinis bisherigen Werken meines Wissens nicht zu finden. Heute noch zündet die E-dur-Stelle „O patrie" (Part. S. 493) und läßt sich die hinreißende Wirkung begreifen, welche die berühmte F-dur-Melodie hervorrief: Répondons à ce cri de victoire", die Rossini mit Raffinement auch entsprechend ausbeutete (siehe Nachspiel), damit sie ja niemand wieder entfalle. Das politisch-militärische Sentiment dieser Szene ist nicht italienisch, sondern französisch, eine Verkörperung der Begriffe liberté, gloire, patrie, eine Vorausahnung der Rütliszene im Tell und im Effekt wahrscheinlich das unmittelbare Vorbild für die Schwerterweihe in den Hugenotten. In diesem Ensemble, das gleichsam zum Fenster hinaus zu den Massen spricht, fanden sich die Franzosen im Innersten gepackt; der Beifall war dementsprechend auch enorm. Wer diesen Ton getroffen hatte, konnte sich versichert halten, das französische Publikum mit sich fortzureißen, was Rossini (nach Fétis) mit Mosé denn auch vollständig gelang. Die Neubearbeitung dieses Werkes folgte bekanntlich in Paris jener der Siège, dann erschien der wiederum teilweise aus älteren Stücken zusammengesetzte Comte Ory und schließlich der Tell. Letzterem Werk spricht Rossinis Freund Zanolini irgendwelchen politischen Charakter freilich ab (S. 62); aber die Verhältnisse sind stärker als die Menschen, und wenn auch unbewußt und während harmloser Beschäftigungen daran arbeitend, schuf Rossini damit doch ein Dokument der herrschenden Ideen jener Zeit, ebenso wie kurz vorher Auber mit seiner berühmten „Stummen von Portici".

Eine verschollene Komposition von Robert Schumann[1])

Hr. Dr. Schnorr von Carolsfeld in München machte mich darauf aufmerksam, daß sich im Jahrgang 1850 von Schads Deutschem Musenalmanach (Nürnberg, Bauer & Raspe) als musikalische Beilage ein Duett von Robert Schumann befinde.

Das Stück fehlt ebenso im Thematischen[2]), sowie dem Dörffelschen[3]) Verzeichnis von Schumanns Werken, wie in der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel. Auch in der sonstigen Schumann-Literatur, wie Wasielewski[4]), Reißmann[5]) etc., findet sich keine Spur von ihm. So kann es denn mit Fug und Recht als verschollen bezeichnet werden.

Das Originalmanuskript war leider nicht mehr zu ermitteln. Wie ein mir vorliegender Brief von Frau Clara Schumann an den Herausgeber des Almanachs besagt, erbat sie sich das Stück im Original zur Ansicht, da eine Stelle im Wiederabdruck desselben als Beilage zum Almanach von 1857 — gleichsam eine Art Erinnerung an den kurz vorher verstorbenen Komponisten — verdächtig schien. Nach einer Mitteilung an Hrn. v. Schnorr aus dem Jahre 1888 zu schließen, ist es aber jetzt nicht mehr in ihrem Besitz. So wird es wohl an den längst verstorbenen Herausgeber zurück- oder auf die eine oder andere Weise verloren gegangen sein.

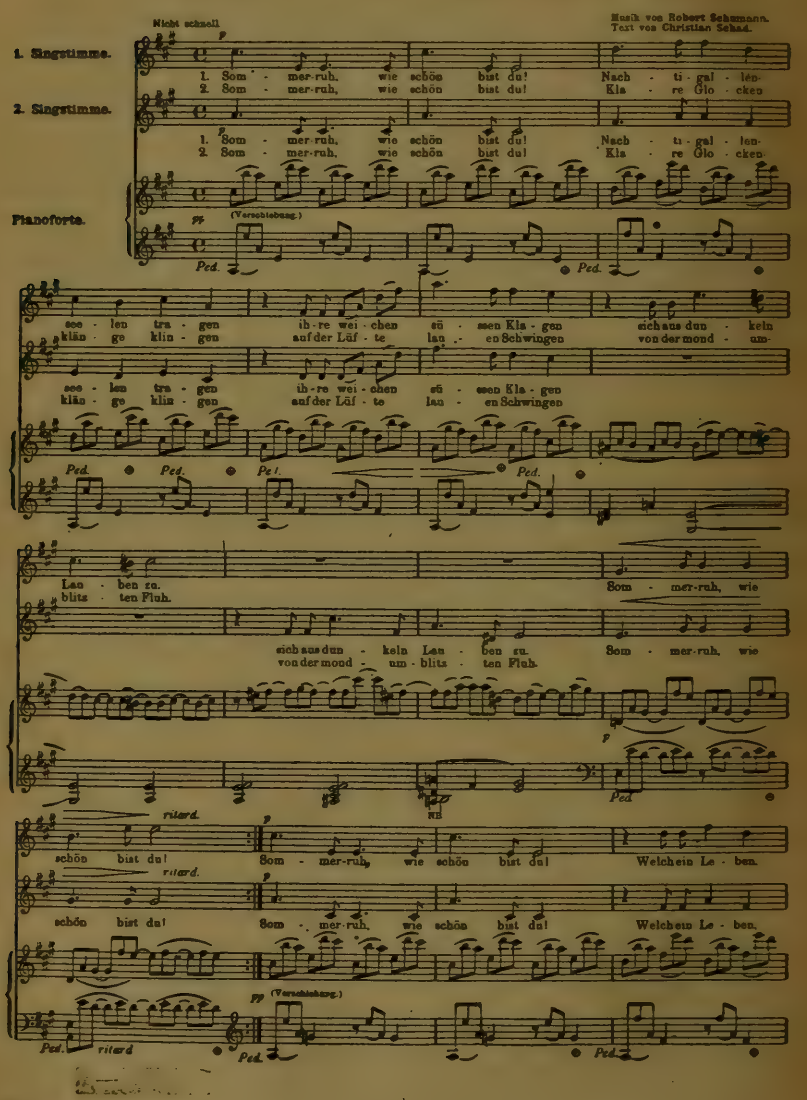
Die Echtheit steht, von den inneren Gründen abgesehen, trotzdem durch die nachfolgend zu veröffentlichenden, bisher ungedruckten Briefe Schumanns außer allem Zweifel. Ich verdanke diese Dokumente der liebenswürdigen Bereitwilligkeit eines Verwandten des Herausgebers, der inkognito zu bleiben wünscht.

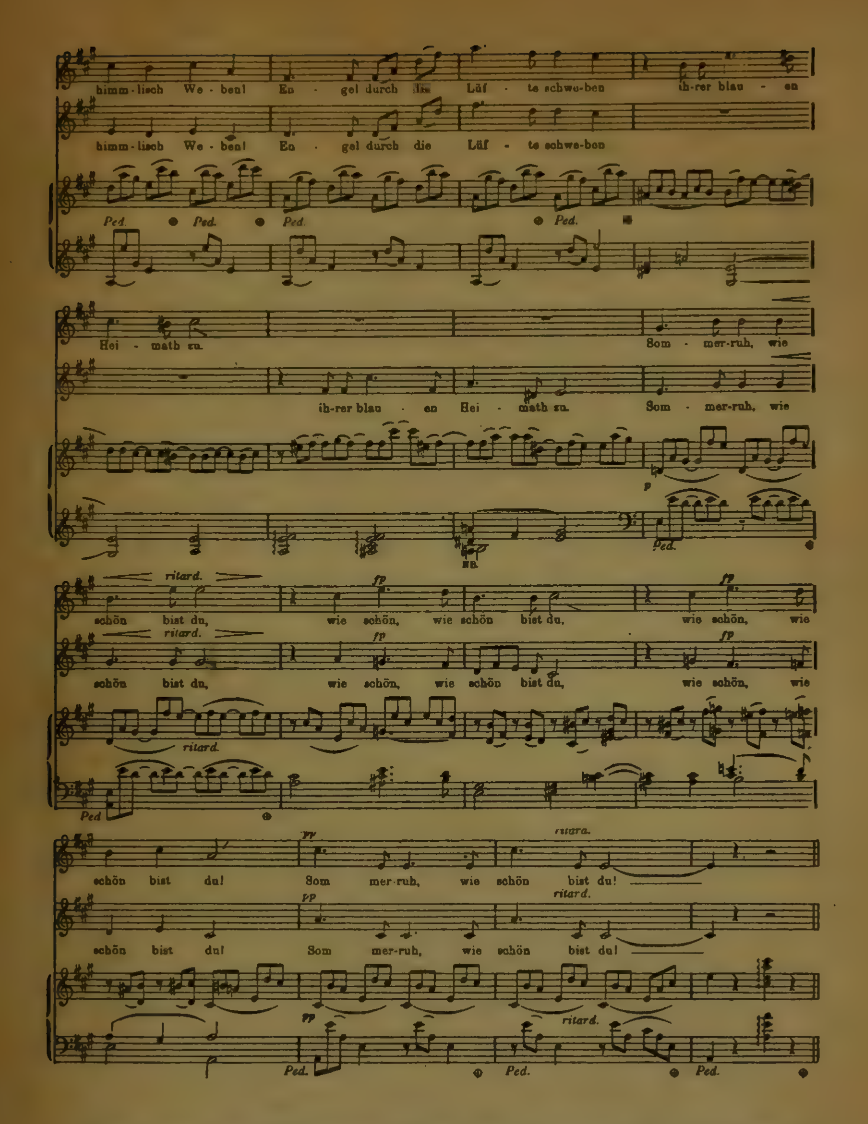
Der nachstehende Neudruck geschieht nach dem Almanach von 1850, mit dem der von 1857 völlig übereinstimmt. Die Stelle, die Frau Clara Schumann verdächtig vorkam, dürfte wohl das

1) Musikalisches Wochenblatt 1890 Nr. 47.
2) Thematisches Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Werke Robert Schumanns. Leipzig, J. Schuberth & Co.
3) Litterarisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Tonwerke von Robert Schumann. Angefertigt von A. Dörffel. Leipzig, E. W. Fritzsch.
4) Wasielewski, W. v., Robert Schumann. Eine Biographie. Dresden. 1858.
5) Reißmann, A., Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. Berlin. 1865.

mit NB bezeichnete a sein. Seine zweimalige Wiederkehr kann nicht übersehen werden und halte ich es für keineswegs ausgeschlossen, daß die Lesung zu Recht besteht; bekanntlich nimmt es Schumann mit der Stimmführung auch nicht immer strengstens genau. Man vergleiche nur die Klavierfugen Op. 72.

Sommerruh, wie schön bist du!





Wie kam nun Schumann dazu, von Dresden aus mit dem in einem ganz anderen Winkel Deutschlands erscheinenden Almanach in Verbindung zu treten?

Der Herausgeber dieser Gedichtsammlung, Dr. Christian Schad, Subrektor in Kitzingen, hatte sich an ihn gewandt. Und nicht an Schumann allein, sondern wohl an alle damals lebenden nam-

haften Tonsetzer. Und so beweisen uns die Beiträge, die 1852 und 1858 Spohr, 1853 Hiller, 1854 Marschner, 1856 Liszt[1]) lieferten, daß er ein Mann von gutem Geschmack war, der seinem Publikum das nicht bieten wollte, was dasselbe heutzutage als Beilagen zu derartigen Publikationen meist zu verkosten bekommt. Schumanns Antwort auf die Schadsche Anfrage lautete:

Dresden den 15ten December 1847

Geehrter Herr,

Mit Vergnügen bin ich zu einem Beitrag bereit. Wollen Sie mir nur sagen, bis wann spätestens er in Ihren Händen sein soll.

Die überschickten Gedichte finde ich artig und zur Composition sich gut eignend, doch auch sehr kurz. Sollte mir keines davon glücken, so wähle ich ein anderes, jedenfalls wie Sie wünschen ein neues.

Wissen möchte ich dann noch, ob Ihnen auch mehrstimmige Lieder ohne Begleitung recht wären!

Was Sie mir sonst Wohlwollendes schreiben, dank ich Ihnen. Es erfreut doppelt, wenn es aus einem Lande kömmt, wo man sich nicht gekannt glaubte.

Möchten Sie meinen ferneren Bestrebungen dieselbe Theilnahme schenken!

Hochachtungsvoll

Ihr ergebener

Robert Schumann

Ein positives Ergebnis lieferte dieser erste Briefwechsel indes nicht. Schad machte nun zwei Jahre später einen neuen Versuch. Hierauf Schumann:

Dresden, den 17. Nov. 1849

Geehrtester Herr,

Ihre mir früher mitgetheilten Gedichte habe ich — ich weiß es — so gut aufgehoben, daß ich sie jetzt leider nicht zu finden vermag. Von Tag zu Tag hoffte ich noch und verschob deshalb die Antwort, — nun durfte ich aber nicht länger mehr säumen.

Wollten Sie mir nun andere Gedichte zusenden, so sei Ihnen

1) Der Lisztsche Beitrag ist das Lied „Wie singt die Lerche schön", und zwar in einer anderen als der in den Gesammelten Liedern Heft VI, Nr. 42, gegebenen Fassung.

dies überlassen. Die Zeit ist freilich sehr kurz, und dann erscheint die Muse ja auch nicht immer wie auf ein Gebot.

Doch möchte ich auch jedenfalls gern meinen guten Willen zeigen.

Wäre Ihnen die Composition eines älteren Gedichtes (Rückert, Uhland) recht, so hätte ich einige vorräthig. Wenn ich aber nicht irre, so wünschten Sie eben nur Compositionen ungedruckter Gedichte.

Möchten Sie nur so gefällig sein mir noch einmal, wie Sie es wünschen, genauer zu bezeichnen. Haben Sie vielleicht einige Correkturbogen des Almanachs zur Hand, so wäre dies das Beste.

Ihr ergebener
R. Schumann

Der nächstfolgende Brief weist zwar weder Ort noch Datum auf, muß aber wohl in Dresden und nicht lange nach dem vorigen geschrieben sein, da Schumann erst Februar 1850 Dresden verließ und der Almanach mit dem Duett 1850, und zwar wohl zu Anfang des Jahres erschien.

[Ohne Ort und Datum]

„Geehrter Herr,

Zu dem beifolgenden Lied zuvörderst eine Entschuldigung der Textveränderung. Der Anfang gab mir ganz die Stimmung einer Sommermondnacht. In der Folge nimmt das Gedicht eine etwas sinnliche Wendung, und es mag ihm, als Gedicht, dies unverwehrt sein. Anders in der Musik; — diese sträubt sich dagegen, namentlich von Frauenmund gesungen. So habe ich denn vorschlagweise ein paar andere Zeilen hinzugefügt, an deren Stelle Sie auch andere setzen mögen, wenn nur die anfängliche Stimmung des Gedichts erhalten bleibt.

Auch den 3ten Vers habe ich, nachdem ich das Lied heute gehört, der gedrängteren Wirkung halber opfern müssen.

Ist es Ihnen möglich, mir einen Correcturabzug des Liedes vor dem Erscheinen noch zukommen zu lassen, so bitte ich darum.

Für heute nur, da die Zeit drängt, mit den besten Wünschen und Empfehlungen

Ihr

ergebener
Robert Schumann

Von meinen Bildern taugt keines viel, etwa das Kriehuber'sche ausgenommen. Das beste ist das von Rietschel, das aber Eigenthum von Breitkopf & Härtel in Leipzig."

Die Äußerung bezüglich der sich gegen die „sinnliche Wendung" sträubenden Musik ist für Schumann jedenfalls charakteristisch. Was die Textveränderung, die uns zugleich einen Beitrag zur Bekanntschaft mit Schumann als Dichter verschafft, angeht, so mag es manchen Leser interessieren zu erfahren, wie das Gedicht ursprünglich lautete:

Sommerruh

Traumverschönte Sommerruh,
O wie reich, wie gut bist du!

Nachtigallenseelen tragen
Ihre weichen, süßen Klagen
Sich aus dunkeln Lauben zu.

Klare Glockenklänge klingen
Auf der Lüfte lauen Schwingen
Von der mondumblitzten Fluh.

Wipfel wehn und winken Schweigen,
Flieder streun mit süßem Neigen
Rundum träumerische Ruh.

Leise Wellen kräuselnd blinken,
Wie wenn weiße Schultern winken
Mondverklärte Liebesruh.

Gute Götter, welch ein Fühlen,
Lüfte kommen, gehn und kühlen,
Halten mir die Augen zu.

Traumverschönte Sommerruh,
Welch ein Himmelreich bist du!

Der Redakteur und Verleger dieser Zeitung beabsichtigt, das Duett auch einzeln herauszugeben. So wird es denn für die Zukunft davor bewahrt sein, wieder der völligen Vergessenheit anheimzufallen [1]). Und das verdient es wohl auch, nicht bloß als historisches Dokument aus einem Jahr, in dem, wie ein Blick

1) Es ist inzwischen auch in der G. A. erschienen.

in Schumanns Kompositionsverzeichnis beweist, der Quell künstlerischer Produktivität besonders reichlich floß, sondern als ein echtes Kind seines Vaters, ihm eigentümlich in der Melodiebildung, in der zarten, hochgelegten Begleitung, besonders aber in den sechs letzten Takten der beiden ersten Strophen, ihrer Wiederholung und dem kodabildenden Schluß.

Joseph Rheinberger[1])

(Necrolog, 28. November 1901)

Wenn Rheinberger in den letzten Jahren immer wieder gelegentlich den Gedanken äußerte, er wolle in absehbarer Zeit sein Amt als Lehrer des Kontrapunkts an der Münchener Akademie der Tonkunst niederlegen, stieß er auch bei den ihm Näherstehenden auf Bedenken und Zweifel, ob er sich wirklich zu diesem Schritt entschließen könnte. Denn wir alle wußten ja, wie sehr einerseits seine Schule ihm ans Herz gewachsen, wie es ihm ein Lebensbedürfnis geworden war, zu lehren; andrerseits schien es unmöglich, sich das Münchener Konservatorium ohne Rheinberger vorzustellen, das Institut vorzeitig jenes Mannes beraubt zu denken, der über dreißig Jahre lang das meiste zu seiner Blüte beigetragen hatte. Jetzt ist offenbar geworden, daß der Meister mit der Pflichttreue und dem sittlichen Ernst, die sein ganzes Leben und Tun kennzeichnen, auf seinem Posten ausgehalten hat, solange es ging. Viel stärker, als man wähnen mochte, hatte seit langem ein tückisches Leiden den Organismus des Künstlers erschüttert. Den neuen Anstürmen der letzten Wochen vermochten die geschwächten Kräfte nur mehr den Widerstand der Verzögerung entgegenzusetzen.

Über Rheinbergers äußeren Lebensgang ist in dieser Zeitung schon berichtet worden[2]). So kann ich mich auf eine Überschau seines künstlerischen Werdens und Wirkens beschränken, soweit bei der ungemeinen Fruchtbarkeit des Meisters eine solche zu geben der Raum dieser Blätter gestattet.

Der Ausgangspunkt für Rheinbergers Schaffen liegt vorzüglich in den Werken, die Beethoven ungefähr in den Jahren 1800 bis 1817 schrieb, im Beethoven der zweiten Periode, und in Schubert. Vermutlich war hier in jungen Jahren die künstlerische Persönlichkeit Franz Lachners für Rheinberger vorbildlich, deren beste Emanationen gleichfalls in der genannten Sphäre wurzeln.

1) Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1901 Nr. 278.
2) Allg. Ztg. vom 26. Nov. 1901, Morgenblatt.

Während aber bei Lachner (geb. 1803) sehr verständlich erscheint, nicht, daß er sich den Einflüssen des letzten Beethoven, aber daß er sich jenen Schumanns gänzlich entzog, wird letzteres bei Rheinberger bereits charakteristisch, und das um so mehr, als der Künstler in jungen Jahren jenes Feld mannigfach bebaute, auf dem Schumann sich am genialsten betätigt hatte, das Charakterstück für Pianoforte. Von den musikalischen Äußerungen romantischen und neuromantischen Geistes, die Wind und Sturm aus Nord-, Mitteldeutschland und dem Schweizer Exil in zunehmender Stärke auf die bayerische Hochebene geweht hatten und wehten, ist nur Mendelssohns Art für Rheinberger gelegentlich maßgebend gewesen. Ganz anders als die neuromantische Kunst wirkten die neuausgegrabenen Werke Bachs auf ihn. Der Einfluß Bachs auf die gesamte Komponistenwelt des 19. Jahrhunderts ist ein herrliches Zeugnis dafür, daß es möglich ist, das Erbe der Väter späteren Generationen lebendig zu erhalten, zugleich der größte Erfolg, den die Musikwissenschaft in ihrer Rückwirkung auf die Praxis bis jetzt zu verzeichnen hat. Bachs Werke wurden für Rheinberger der dritte jener Bronnen, zu denen er immer wieder zurückkehrte, sich Stärkung und neuen Mut zu trinken. Freilich nahm unser Künstler auch Bach auf seine Weise in sich auf. Vor allem vertiefte er an Bach die angeborenen Fähigkeiten für kontrapunktische Kunst in grandioser Weise. Von dem universal-deutschen Grundzug der Bachschen Musik hingegen erscheint Rheinberger fast gänzlich unberührt. Er blieb ein ausgesprochen süddeutscher Komponist, süddeutsch im Sinne einer gewissen Einseitigkeit der Gefühlswelt, wie sie vor dem großen Kriege in weiten Kreisen der Bevölkerung heimisch gewesen und heute noch in den gebildeten Kreisen der Alpenländer erkennbar ist.

Aus der Welt Bachs und Beethovens, Schuberts und Mendelssohns also stammen die Anregungen, die Rheinbergers zweifelsohne starke Individualität befruchteten. Damit wurde er kein Eklektiker; Rheinberger ist gelegentlich monoton und inspirationslos, niemand aber wird ein Stück von ihm aufweisen können, das musikalisch stillos genannt werden könnte. Alles, was ihm von außen zukam, hat in seiner Persönlichkeit die individuellste Umprägung empfangen und ist als ein selbständig Neues aus ihr wieder hervorgegangen.

Vergleichende Urteile setzen mit Recht zunächst bei thematischen und motivischen Reminiscenzen ein. An ihnen ist bei Rheinberger so wenig Mangel, wie bei anderen namhaften Meistern, vom 17. Jahrhundert und früher angefangen bis auf den heutigen Tag. Direkte Anklänge solcher Art finden sich besonders an Beethoven in den beiden Symphonien (op. 10 und 87), an Schubert an außerordentlich vielen Stellen, an Mendelssohn mehrfach, so im ersten Satz seines Streichquintetts, op. 82. Daran ist künstlerisch natürlich nicht viel gelegen. Verwerflich ist nur die Reminiszenz der Stimmung. Wer keine selbständige Stimmung musikalisch hervorzurufen die Kraft hat, der hat den Namen eines originellen Künstlers verwirkt. Selbständige Stimmungen herrschen aber in allen Instrumentalwerken des Meisters. Sie sind nicht sehr vielseitig untereinander, auch an Reiz qualitativ verschieden; aber sie geben unsrer Seele neuen Stoff, schenken in ihrer stärksten Ausprägung Anregungen beruhigender und beglückender Art. Ich glaube das Richtige zu treffen, wenn ich als den wichtigsten dieser spezifisch Rheinbergerschen Stimmungskomplexe hervorhebe: Beschaulichkeit, milde Wärme, schlichte, männlich-innige Empfindungen. Diese Weisen decken sich, wie es ja nicht anders sein kann, auch am meisten mit seinem äußerlich-persönlichen Wesen. Wo sich Rheinberger dieser Art besonders hingibt, z. B. im Adagio seines Quartetts, op. 89, dem seiner zweiten Symphonie, op. 87, und in der Welt so vieler seiner zweiten Themen in den Sonatensätzen aller Art, erscheinen mir immer wieder die freundlichen weiten Täler seiner Heimat vor Augen, von warmer Frühsommersonne bestrahlt.

Das Erschaute festzuhalten und es der Mitwelt zu überliefern, hiefür stand Rheinberger jegliches Rüstzeug der Kunst willig zur Verfügung. Daß es ihm ein leichtes gewesen wäre, sich auch der Mittel des modernen Orchesters zu bedienen, kann kein Zweifel sein. Allein er hatte keine koloristische Ader und wollte diese prachtvolle Palette nur wenig nützen, wie ihm auch die Würze unsrer modernen Harmonik allzu scharf und übertrieben erschien. Das war sein gutes Recht als älterer Meister; denn das Gefühl für Harmonie und Farbe ist im Wandel der Generationen in stetiger Umbildung begriffen; bei den Pionieren aber finden wir Rheinberger nur in vereinzelten Fällen. Gewisse Stücke

sind dennoch vortrefflich instrumentiert, so beispielsweise die übertragene Passacaglia (op. 132 b), und ebenso finden sich gelegentlich reizvollste harmonische Pointen, wie z. B. das wechselvoll beleuchtete As der Bratsche zu Schluß des letzten (C-dur) Satzes in seinem ersten Streichquartett (op. 89). Rheinberger konzentrierte seine ganze Kunst auf die Komposition an sich, auf den Aufbau und die scharfe Zeichnung der Kontur. Unklarheiten und Unlogik gibt es nirgends in seinen Werken. Mit ihm ist ein Meister der Architektonik, ein Künstler des Planes ins Grab gesunken, wie wir ihrer bei jung und alt nunmehr ganz wenige besitzen. Auf diesem Feld übertrifft er da und dort mühelos seine Vorbilder Schubert und Mendelssohn, den ersten, ihm in der Erfindung so sehr überlegenen, durch die Straffheit und Konzision der Entwickelung, den anderen durch die Beseelung der formalen Mittelglieder, die Beethoven längst besaß und Mendelssohn vielfach wieder aufgab. Hier sehen wir bei Rheinberger auch gelegentlich spätbeethovensche Einflüsse am Werk. Mit dieser Kraft, wachsen und werden zu lassen, vor uns aufzubauen, erweckt der Meister in seinen besten Stunden die Empfindungen wahrhafter Größe. Insonderheit sind es viele seiner Durchführungen, die überzeugend wirken, und noch mehr seine Schlüsse, welche die Stimmung völlig zum Ausklingen bringen und dabei den Ausdruck bis zum letzten Atemzug in Energie erhalten. So entläßt er uns oft als ein Reicher, da er in Armut begonnen. Denn manches erste Thema seiner Hauptsätze, wie andere Anfangsthemen, präsentieren sich zunächst reizlos und anscheinend wenig entwicklungsfähig.

Rheinberger hat sich seine hohe Kunst des Aufbaues nicht mühelos angeeignet. Man braucht, um dies zu erkennen, nur das Vorspiel der Wallensteinsymphonie (op. 10) in bezug auf Stoff und Verarbeitung, oder wenn man hier der in diesem Opus herrschenden ästhetischen Konfusion die Schuld geben will, den überlangen ersten Satz des Trios, op. 37, gegen Späteres zu halten, z. B. den ersten Satz der symphonischen Sonate, op. 47. Fraglos hat unser Künstler auf diesem Gebiet viele Versuche gemacht, an denen er schließlich groß wurde, die er aber in richtiger Selbstzucht der Öffentlichkeit nicht übergab. Daß Rheinberger durch seine Kunst des Kontrapunktes und des

Plans nicht dahin geführt worden ist, sich häufiger auf dem Gebiet der Symphonie zu versuchen, beruhte wohl auf selbstkritischer Würdigung der anderen Faktoren, die hiefür noch in Frage kommen. Merkwürdig aber ist, daß er erst spät und nur zwei Streichquartette geschrieben hat (Nr. 2 ist op. 147). Ein weiteres Werk für vier Streichinstrumente (op. 93) enthält Variationen; eigentlich ist es eine Passacaglia. Wie in seinen reizvollen Klaviertoccaten (op. 12, 104, 115) greift Rheinberger in dieser und anderen Passacaglias mit Glück auf die alten Formen zurück und hat dabei, wie überall, wo er dem Prinzip der Variation begegnete, für das er kraft seiner Technik besonders gerüstet war, Wertvolles zutage gefördert.

Der Schwerpunkt von Rheinbergers Orchestermusik liegt in seinen Ouvertüren, der seiner Kammermusik in den Werken für und mit Pianoforte. Unter den ersteren nimmt jene zu Schillers Demetrius (op. 110) wohl den vornehmsten Platz ein. In ihr knüpft Rheinberger an ein altrussisches Volkslied an „Der falsche Demetrius" (17. Jahrhundert), wie er überhaupt die Vorliebe der Romantiker für alte oder fremde Volkslieder und Tänze als stoffgebendes Element gelegentlich teilt. Auch in die köstliche Kapuzinerpredigt der Wallensteinsymphonie ist ein bekanntes Lied der Reformationszeit „Wilhelm von Nassau" verwoben, während manche letzte Sätze seiner Werke sich als Tarantella usw. präsentieren.

In Rheinbergers Kammermusik verdient das Es-dur-Quartett, op. 38, den ersten Platz. Es ist von seltener Frische und besonders in den beiden ersten Sätzen männlich und reich. Aber auch in dem erst vor wenigen Jahren erschienenen vierten Trio (F-dur, op. 191) hat der Meister wieder jugendliche Töne angeschlagen, wie er überhaupt immer wieder über jene durchschnittliche Trockenheit hinweggekommen ist, die vielen seiner Schöpfungen, zum Teil mit Recht, zum Vorwurf gemacht wird. Durch irgendeinen Zug auch der Erfindung spricht übrigens fast jedes seiner Kammermusikwerke an; wie fein ist z. B. das Ritornell im Trio des Scherzo von op. 121 (Klaviertrio Nr. 3), der Anfang der zweiten Violinsonate (op. 105) usf.

Die Zahl der Klavierwerke Rheinbergers ist groß. Ich bevorzuge unter ihnen die kontrapunktischen, vor allem aber die

oft sehr geistreichen Variationen und die Capricci (z. B. op. 43, Capriccio giocoso). Von den Phantasiestücken ist op. 23 ein echter Rheinberger. Dank der Kraft seiner kombinatorischen und konstruktiven Kunst werden die freien Stücke meist je länger, je besser. In seiner selbständigen Weise hat Rheinberger auch nicht die allgemeine Scheu seiner Zeitgenossen vor der Klaviersonate geteilt, sondern deren vier geschrieben, von denen jedenfalls die erste und dritte (op. 99) als wirkliche Bereicherungen der Literatur gelten müssen. Bemerkenswert ist auch der Klaviersatz aller dieser Werke. Auch hier geht Rheinberger seinen eigenen Weg, und in den Problemen seiner ausgesprochen männlichen Schreibart werden geübte Spieler und Spielerinnen vielerlei technische Anregungen finden. Auch das ist dem Meister anzurechnen, daß er in seiner Kammermusik nicht zur Erweiterung jener Kluft beigetragen hat, die heute vermöge der übergroßen technischen Schwierigkeiten in gerade den wertvollsten einschlägigen Werken sich zwischen Kunst und Volk, d. h. den Pflegern der Hausmusik, aufgetan hat.

Auf einem Gebiet der Instrumentalmusik war Rheinberger berufen, als Neuerer eine entwicklungsgeschichtlich bedeutende Stellung einzunehmen. Das ist die Orgelkomposition. Rheinberger ist der Vater der Orgelsonate, die er geläutert hat von den süßlichen, schwächlichen, orgelwidrigen Zügen, die seine Vorgänger noch an diesen Gebilden geduldet hatten. Gerade hier trugen die Bach-Studien des Meisters reiche Früchte. Daß er mit seiner Reform oder vielmehr Neuschöpfung von Bachschen Eindrücken ausging, zeigt ein Blick in op. 27, die älteste unter neunzehn Gefährtinnen. Bei Bach und dem eigentlich strengen Stil ist aber Rheinberger hier in der Folge keineswegs stehen geblieben. Gleich den technischen Anforderungen ist die Erfindung in diesen Stücken zunehmend eigenartig geworden, und eine Fülle seltsamer Gedanken und Gestalten blüht uns aus den gestrengen drei Systemen dieser Werke entgegen. Dem Künstler, der selbst ein trefflicher Orgelvirtuos war (ein Schüler des greisen Dr. Herzog), galt die Orgel keineswegs als ausschließlich kirchliches Instrument, wie auch daraus hervorgeht, daß er weltliche Einzelstücke für sie komponierte; im höchsten Maß aber galt sie ihm als ein Instrument, das seine eigenste Setzart hat,

so gut oder mehr als jedes andere. Im übrigen finden sich naturgemäß mit die schönsten Fugen des großen Fugenmeisters in diesen Orgelsonaten, so in Nr. 1, 4 (chromatische), 11 usf. Die Orgelsonaten führten Rheinberger von selbst zur Wiedererweckung des Orgelkonzertes. Vor allem das erste der beiden in Frage kommenden Werke (op. 137, F-dur), ein Stück, an dem Rheinberger in besonderer Schaffensfreude gearbeitet zu haben scheint, fesselt durch Frische, Kernigkeit, Stil und — instrumentales Kolorit. Das begleitende Orchester besteht aus Streichern und drei Hörnern und ergänzt mit ihnen in feiner Beobachtung jene Farben, welche die Orgel nicht gibt.

* * *

Rheinbergers Größe ruht in seinem absoluten Musikertum. Bei Gebrauch des Kennworts „absolute Musik" wird freilich vergessen, daß zahlreiche Wurzeln der so bezeichneten Kunst vom Absoluten hinwegleiten zu Poesie und Tanz als ihren Anfängen; ebenso häufig aber, daß es selbständige Anfänge und eine selbständige Entwicklung der Musik gegeben hat, deren Erreger der Instrumentalspieltrieb und die Bevorzugung des Allgemeinen, des Stimmungsausdrucks, vor dem Besonderen gewesen sind. In der großen Bewegung des 19. Jahrhunderts, in welcher die beiden Poesienarten, wie Cornelius einmal von Dichtung und Musik sagt, einander so energisch wieder zustrebten, stand Rheinberger beiseite. Die Gründe hiefür lagen in der spezifischen Art seiner musikalischen Begabung und Erziehung, sodann im Maß seiner ästhetischen und allgemeinen Bildung. Auch der Umstand, daß Rheinbergers ihn hochverehrende und treu geleitende Gattin ohne außergewöhnliche Begabung dichtete und er zahlreiche dieser Dichtungen komponierte, fällt ins Gewicht. Der „absolute" Musiker läßt sich bei Rheinberger zu wenig vom Dichter einreden. Seine Gefühlswelt war nicht vielseitig und reizbar genug, um den stets neuen Anforderungen der Poesie stets neuartig und tiefgehend zu folgen. So ist Rheinberger als Vokalkomponist vielfach bei Andeutung der allgemeinen Stimmung der ergriffenen Dichtungen verblieben, vielfach hat aber auch kurzweg der Musiker nach der ersten Anregung alles weitere abgelehnt. Der Meister beginnt über den Worten zu musizieren und schließlich

dahin zu treiben, wohin ihn eben das Motiv und dessen Entwicklung führte, nicht der Dichter und seine Vorstellungswelt. Freilich gibt es Dichtungen, die auch das, ihrer aber weit mehr, die das nicht vertragen. Und so ergibt sich als Resultat, daß hier Rheinbergers Produktion ihrem Gesamtwerte nach hinter seinem instrumentalen Schaffen zurückblieb, obwohl er gerade für Chorwerke das unschätzbare Rüstzeug seiner polyphonen Kunst mitbrachte. In zweiter Linie finden sich indes auch hier Ausnahmen genug, wo der Musiker sich vom Dichter in neue Regionen mitfortreißen ließ oder aber dieser ihn dahin geleitete, wo er selbst schon lange zu Hause war.

Der Zwiespalt zwischen musikalischen und poetischen Impulsen zeigt sich schon bei jener eigenartigen Verbindung, welche Poesie und Musik in der Programmusik eingehen. Rheinberger hat ihr besonders als jüngerer Künstler nicht selten gehuldigt, in Klavierstücken mit vorgedruckten Programmen, vor allem aber in seinem Wallenstein. Auf dem Titelblatt dieses Werkes stand zuerst „Symphonie", später schrieb der Komponist „symphonisches Tongemälde". Der Titel wechselte, aber der Zwiespalt im Innern blieb bestehen. Das Werk pendelt zwischen allgemeinem Stimmungsausdruck, realistischem Detailausdruck (Kapuzinerpredigt, Seni, Katastrophe) und freiem Musizieren ad libitum hin und her und schädigt mit diesem unvermittelten Wechsel des ästhetischen Prinzips unter den verschiedenen Sätzen, wie innerhalb eines einzelnen Satzes, das Ganze, in dem an sich viel schöne und charakteristische Gedanken aufgehäuft sind. Solche Unklarheit ist Rheinberger nicht zum zweitenmal begegnet. Er zog sich später mit seinen poetisierenden Orchesterkompositionen auf die Einsätzigkeit zurück und hat da etwa in der Art Mendelssohns in seinen Vorspielen und Ouvertüren zwischen den fraglichen Faktoren vermittelt. Übrigens ist das Scherzo im Wallenstein mit seiner tonmalerischen Prägnanz ein sehr merkwürdiges Stück innerhalb des ganzen Rheinbergerschen Schaffens.

Noch evidenter wird der Zwiespalt natürlich in der Vokalmusik. Rheinberger hat an 70 Lieder für eine Singstimme und Begleitung geschrieben. Unter ihnen nehmen eine Ausnahmestellung die Kinderlieder (op. 152) ein, die dem Meister besonders lagen, wie er auch in seinen Singspielen für die Kleinen (so im

Zauberwort op. 153) den Ton ausgezeichnet traf. Auch unter den übrigen Liedern ist wertvolles Gut (z. B. op. 41 Nr. 7, op. 136 Nr. 10), vor allem haben sämtliche den Vorzug, wirklich Lieder zu sein. Viele aber sind matt im Ausdruck, ohne den Reiz der intimen Ausdeutung des Dichterwortes neben dem Treffen der allgemeinen Stimmung, und zuweilen besteht auch mit dieser nur geringer Kontakt.

Eigenartig gestaltete sich auch das Verhältnis von Ton und Wort in Rheinbergers Kirchenmusik. Der Meister war eine tiefreligiöse und kirchlich strenggläubige Persönlichkeit. Er hat aus innerer Nötigung eine große Anzahl kirchenmusikalischer Werke aller Art geschrieben, Messen, Hymnen, Motetten usf., welche auf alle Fälle als Schöpfungen eines meisterlichen Musikers den Vorzug gegenüber dem jammervollen Zeug verdienen, mit dem gerade auf diesem Gebiet der Dilettantismus sich breit macht. Aber auch hier kam Rheinberger gelegentlich zwischen zwei Stühle zu sitzen. Bekanntlich hat die moderne katholische Kirchenmusik das Prinzip des strengkirchlichen Ausdruckes, der exakten Rücksicht auf die liturgischen Texte und andere Leitsätze auf ihre Fahne geschrieben. Nach den geschichtlichen Erfahrungen mit Recht. So sehr sich Rheinberger hier nun befliß, diesen Forderungen nachzukommen, war er doch viel zu sehr Musiker und polyphoner Gestalter nach seiner Art, als daß er sich stets hätte von ihnen bestimmen lassen. Hier sah er sich aus absolut musikalischen Rücksichten genötigt, Textworte zu wiederholen oder ganz auszulassen, dort zu verbinden, was dem Sinn nach getrennt ist, den Wortakzent dem rhythmischen zu opfern usf. Dementsprechend ist Rheinberger auch der Vorwurf subjektiver Religiosität und mangelnder Kirchlichkeit nicht erspart worden. Zum Glück für den Meister denken nicht alle Chorregenten und Domkapellmeister streng. Wäre es der Fall, so müßten diese Werke wohl in den Konzertsaal flüchten. Die Bedachtnahme auf Kirchlichkeit hat Rheinberger gelegentlich aber auch zum Entdecker gemacht. In Anlehnung an die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts schrieb er sein Requiem op. 84, vielleicht das erste solchen Tones, das seit Kerlls Tagen (1669) in München von einem bedeutenden Meister komponiert worden ist. Ich vermute, daß Rheinberger die Anregung hiezu durch

seinen Lehrer Julius Joseph Maier gekommen war. Mehr Beachtung, als sie bislang fanden, verdienen übrigens die Motetten, so op. 133 (vier sechsstimmige), besonders Nr. 4.

Sicherheit des Aufbaues, Kunst der Stimmführung, Fluß und Wohlklang zeichnen wie die geistlichen, so die weltlichen Chorwerke des Meisters aus. Kommt zu diesen Eigenschaften noch, daß es dem Dichter gelang, den Künstler mit seiner Poesie zu erfüllen, dann gab es „einen guten Klang". Dies ist vielleicht am meisten der Fall in der Ballade für Männerchor „Das Tal des Espingo" (op. 50), Dichtung von Paul Heyse, in deren Orchesterbegleitung nur das Blech etwas dick wirkt. Von den vielen anderen größeren und kleineren Chorwerken gebe ich, soweit ich sie kenne, der Ballade „Klärchen auf Eberstein" (op. 97) und dem ersten Teil des „Christophorus", Legende für Soli, Chor und Orchester op. 120 (Text von Rheinbergers Gattin), mit seinen Chören und dem schönen Terzett den Vorzug. Auch manches frische Lied für Männerchor hat Rheinberger gesetzt und sich gerade hiedurch in den weitesten Kreisen bekannt gemacht.

In einer so universellen Tätigkeit, wie der unsres Meisters, durften natürlich dramatische Werke nicht fehlen; außer Schauspielmusiken (zu Calderons „Wundertätigem Magus" und Raimunds „Unheilbringender Krone") schrieb Rheinberger eine romantische und eine komische Oper: „Die sieben Raben" (op. 20) und „Des Türmers Töchterlein" (op. 70). Unter allen Gebieten seines Schaffens lagen wohl hier am wenigsten die Wurzeln seiner Kraft.

Das letzte Stück, an dem Rheinberger arbeitete, soll ein Credo gewesen sein; das letzte Werk, das er veröffentlichte (op. 195), ist schon vor fast zwei Jahren komponiert. Es ist eine Fuge zu sechs Themen für Orchester unter dem Titel „Akademische Ouvertüre", des Künstlers Dank an die philosophische Fakultät der Münchener Universität für die Verleihung der Ehren-Doktorwürde. Seinen künstlerischen Nachlaß hat der Meister der Münchener Hof- und Staatsbibliothek vermacht.

In Rheinberger verliert nicht nur die gegenwärtige Musikwelt den hervorragendsten aller Kontrapunktlehrer, die gesamte Musikgeschichte kennt nur wenige Kräfte von ähnlicher

Bedeutung. Was der Meister auf diesem Felde der Kunst für Dienste leistete, wird erst die Nachwelt voll erkennen. Das zunächst Auffälligste an Rheinbergers Lehrtätigkeit ist, daß er auf die Richtung seiner begabteren Schüler gar keinen Einfluß geübt hat. Er gab keinem mit, was ihn gehindert hätte, später seinen eigenen Pfad zu wandeln. Alle aber, die bei ihm lernen wollten, machten hier eine Schule des Handwerks durch, wie sie gründlicher nicht gedacht werden kann. Humperdinck, Thuille und wie sie alle heißen, deren Namen heute Klang und Ansehen besitzt, sie können bezeugen, was sie Rheinberger verdanken. Die Methode dieses großen Pädagogen war die einfachste von der Welt, ihr Geheimnis das der mittelalterlichen Bauhütten, der großen Schulen der Renaissance: strenge Arbeit unter des Meisters Augen. Welch eminenter Musiker dieser Mann war, das können in ganzer Fülle doch nur jene ermessen, die unter ihm an der berühmten, geliebten und gefürchteten Tafel gearbeitet haben.

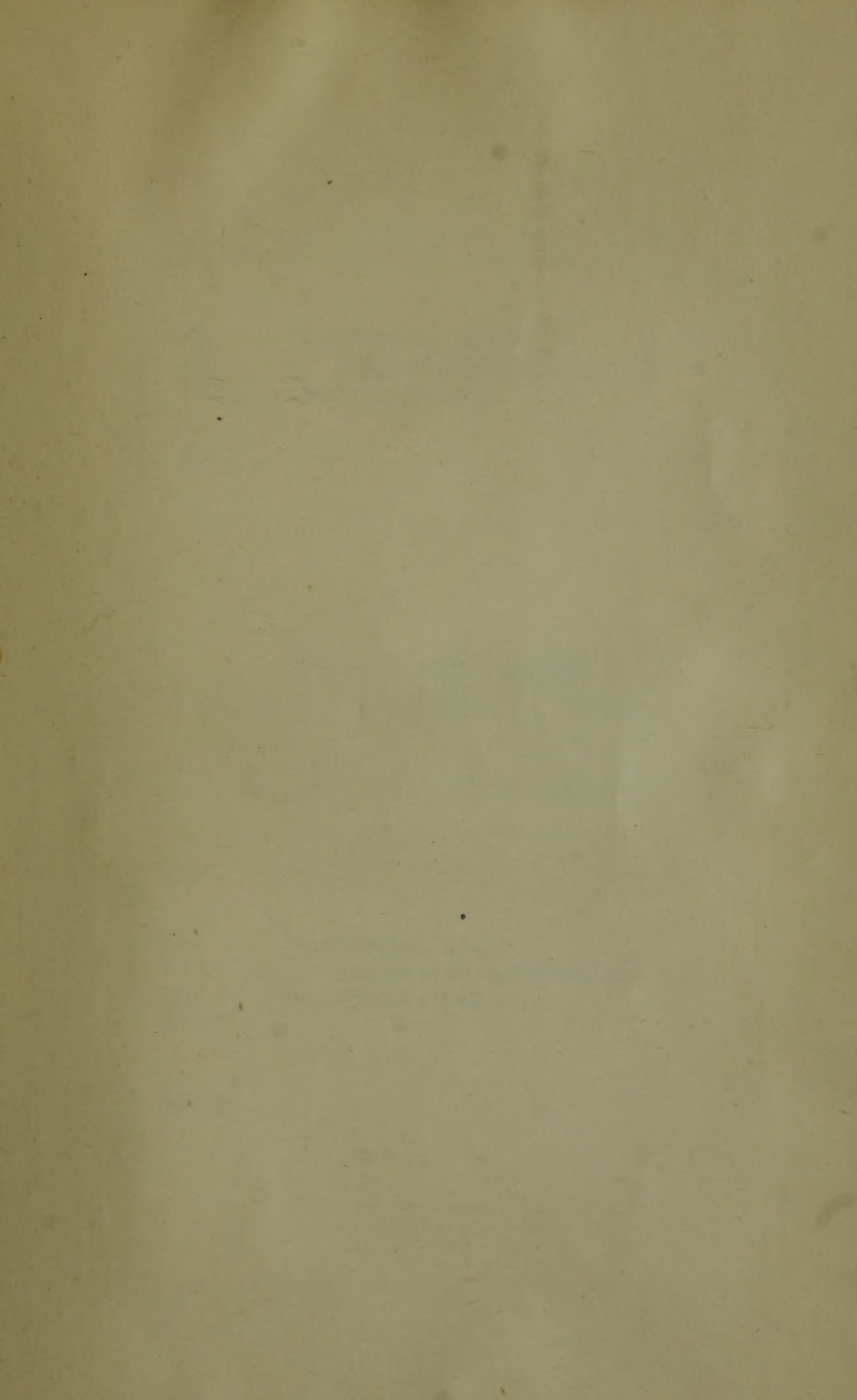
Die absolute Lauterkeit und ehrfurchtgebietende Reinheit von Rheinbergers Charakter hat sich auch beim Unterricht bewährt. Nie habe ich in unsern Stunden nur ein einziges Wort aus seinem Munde gegen jene hohe Kunst gehört, die ihm so herzlich unsympathisch war. Und das in den 80er Jahren, da wir noch um Wagner kämpften. Später sagte mir Rheinberger gelegentlich einmal: „Ich hätte manchen gerne gewarnt, aber ich hielt es für meine Pflicht, Euch gehen zu lassen.“ Nur einer köstlichen Inkonsequenz erinnere ich mich. In einem Durchgangszimmer neben dem Unterrichtslokal lagen zwei von den Schülern mitgebrachte Partituren auf einem Tisch. Oben der Lohengrin, unten der Freischütz. Rheinberger warf im Weggehen einen Blick in die Bücher und zog dann mit bedeutungsvoller Geste, wie wenn er sagen wollte: „So gehört sich's“, den Freischütz hervor und legte ihn oben auf.

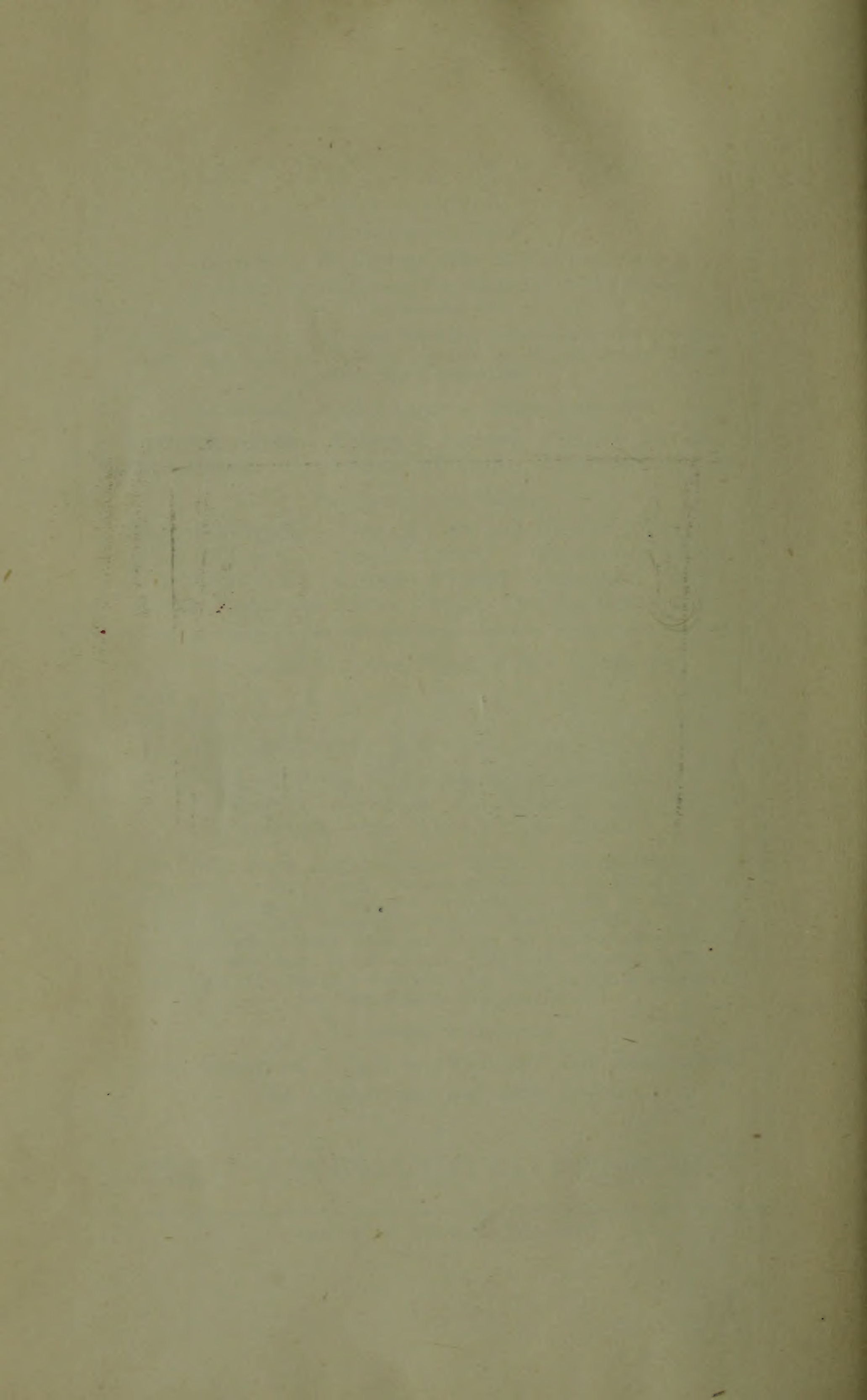
Nun ist er von uns gegangen, der treue, hochverehrte, geliebte Meister. München, Deutschland, die ganze musikalische Welt trauern um einen großen Toten. In der Musikgeschichte aber wird sein Name in Ehren weiterleben als der eines hochbegabten Komponisten, eines genialen Lehrers, eines vornehmen, edlen Menschen.

WERKE
MUSIKALISCHEN
INHALTS



MANDRUCK G.M.B.H., MÜNCHEN





ML
60
S26
Bd.1

Sandberger, Adolf
Ausgewählte Aufsätze zur
Musikgeschichte

Music

